



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사 학위논문

스트라빈스키(I. Stravinsky)의  
신고전주의 미학에 입각한  
연주와 해석에 대한 고찰

- 《듀오 콘체르탄테》(Duo Concertante,  
1932)를 중심으로 -

2015년 12월

서울대학교 대학원

음악과 바이올린 전공

노 윤 정

스트라빈스키(I. Stravinsky)의  
신고전주의 미학에 입각한  
연주와 해석에 대한 고찰

- 《듀오 콘체르탄테》(Duo Concertante,  
1932)를 중심으로 -

지도교수 서정은

이 논문을 음악 박사 학위논문으로 제출함  
2015년 12월

서울대학교 대학원  
음악과 바이올린 전공  
노 윤 정

노윤정의 박사 학위논문을 인준함  
2015년 12월

위 원 장 이 경 선 (인)

부위원장 최 은 식 (인)

위 원 백 주 영 (인)

위 원 서 정 은 (인)

위 원 이 희 경 (인)





## 국문 초록

# 스트라빈스키(I. Stravinsky)의 신고전주의 미학에 입각한 연주와 해석에 대한 고찰

- 《듀오 콘체르탄테》(Duo Concertante,  
1932)를 중심으로 -

본고는 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 바이올린과 피아노를 위한 협주적 이중주(Duo Concertante, 1932)의 연주와 해석에 관한 연구 논문이다. 《듀오 콘체르탄테》는 고대 그리스의 전원시에 배경을 둔 총 5악장의 서정적 작품으로, 이전 시대 양식을 폭넓게 차용한 작곡가의 신고전주의적 어법이 잘 드러나 있다. 또한 바로크, 고전, 낭만 시대의 음악양식뿐만 아니라, 고대 그리스에서 유래한 음악 외적인 재료까지 집결되어 있어 양식적으로나 미학적으로 다각적 해석이 가능하다. 특히 본 작품에서 낭만주의적이고 디오니소스적인 면모를 드러내는 요소들은, 작곡가의 반낭만주의(anti-Romanticism)적인 음악적 사고와 상반되는 것으로 여겨지기 때문에, 서로 모순된 두 입장으로 인해 상충되는 해석이 발생될 수 있다.

본고는 《듀오 콘체르탄테》에 나타나는 이 같은 모순적인 부분을 어떻게 해석해야 하는가라는 의문에서 출발했다. 필자는 이에 대해 각 악장의 제목과 같이 작품의 표면에 드러나는 요소들보다 작품 이면에 녹아있는 작곡가의 음악관이나 신고전주의 미학적 입장에 주목하였다. 이에 따라 작곡가의 ‘미학적 관점에 입각한 해석’에 대한 연구의 필요성

이 요구되는 바, 본 연구는 ‘작곡가의 신고전주의 미학에 입각한’ 해석과 연주의 방향을 제시하는 것을 목적으로 하였다.

이를 위해 II장에서는 신고전주의와 그 미학적 입장에 대해 살펴보았으며, 스트라빈스키의 저서를 중심으로 그의 연주관에 대해 논하였다. 이어 III장에서는 스트라빈스키의 바이올린에 대한 미학적 관점에 주목하였다. 그가 바이올린과 같은 현악기보다 관악기를 더 선호한 것이 신고전주의 미학적 입장과 어떻게 연결되는지 살펴보았으며, 바이올리니스트 뒤시킨(Samuel Dushkin, 1891 - 1976)과의 만남과 그의 연주스타일에 대한 스트라빈스키의 관점에 대해 알아보고, 이를 바이올린 작품의 작곡 배경과 연결해 설명하였다.

IV장에서는 《듀오 콘체르탄테》를 중점적으로 연구하였다. 먼저 1절에서 작품과 각 악장에 대해 개괄하고, 2절에서는 이를 다시 신고전주의적 특징을 중심으로 분석하여 작곡가의 신고전주의 어법을 연구하였다. 필자는 본 작품의 1악장을 소나타 형식으로 분석하여 고전주의적 형식미를 드러낸 것으로 보았다. 또한 3악장에서 나타나는 바로크 시대 프랑스 서곡의 특징과 2악장에서 나타나는 오스티나토와 대위적 텍스처에 대해서는 작곡가의 다른 작품과 비교를 통해 본 작품에서 어떠한 방식으로 독자적인 어법이 나타난 것인지 연구하였다. 마지막으로 본 작품에 나타나는 화성적 특징을 살펴보았는데, 그가 조성을 근간으로 하면서 기존의 조성체계를 벗어난 요소들을 어떻게 사용했는지에 대해, 복합선법(polymodality)과 종결구 종지의 이끈음(leading-tone)적 성격을 중심으로 분석하였다. 이를 통해 본 작품에서 이전시대의 양식을 탐구했던 신 ‘고전주의’ 작곡가의 면모 뿐 아니라 자신만의 어법으로 전통을 변형시킨 스트라빈스키의 ‘신’고전주의적 어법이 드러난다는 결론을 내리게 되었다.

마지막으로 V장에서는, 앞 장에서 살펴본 작품의 신고전주의적 특징을 바탕으로 작곡가의 신고전주의 미학적 관점을 접목한 연주와 해석을 연구하였다. 이 연구를 위해 필자는 본고의 출발점이었던, 본 작품

에 내재된 모순으로 인해 그 연주와 해석이 상충될 수 있는 부분만을 택하였으며, 해당하는 각 부분에 대해 미학적 관점을 고려하여 연주하여야 할 근거는 제2, 3장의 연구를 바탕으로 제시하였다. 먼저 각 부분을 연주자 관점으로 분석한 후, 뒤시킨과 스트라빈스키가 연주한 음반이 보여주는 신고전주의적 연주에 대해서도 다른 연주자들의 음반과 함께 비교 연구하였다.

이로써 본 연구를 통해 ‘스트라빈스키의 신고전주의 미학에 입각한 연주와 해석’에 대해 내린 결론은 다음과 같다. 첫째, 박절감이 모호한 리듬 프레이즈와 폴리미터가 동반된 변박을 통한 섹션이동, 시간의 규칙적 흐름으로부터의 일탈적 요소를 객관적인 해석을 위해 일정한 템포를 유지하여 연주하는 것이다. 둘째, 느린 악장의 서정적 선율은 비감상적인 연주를 위해 서정적 특성을 배제하여 연주하는 것이다. 셋째, 다성부적 선율 진행과 디오니소스제전의 노래는 비(非)낭만주의적(non-romantic)으로 연주하기 위해 감정 표출을 절제하는 것이다.

20세기 작품에 대한 연주와 해석은 더 이상 한 시대에 통용되는 하나의 미학적 관점으로 설명되기 어려운 점이 있다. 이는 개별 작곡가의 개별 작품으로 논의 되어야 하며, 또한 그에 맞는 작곡가의 미학적 입장을 접목하여 연주 되어야 할 것이다. 본 연구가 스트라빈스키의 신고전주의 미학적 관점을 바탕으로 한 연주방법과 해석적 관점을 제시함으로써, 이후 스트라빈스키의 다른 작품들에 대한 연주와 해석에도 도움이 될 것을 기대한다.

**주요어** : 스트라빈스키, 신고전주의 미학, 해석, 바이올린 연주, 《듀오 콘체르탄테》

**학 번** : 2009 - 30480

# 목 차

## 국문초록

I. 서론 .....	1
II. 스트라빈스키의 신고전주의와 연주·해석 .....	6
1. 신고전주의와 그 미학적 입장 .....	6
2. 스트라빈스키의 연주관 .....	11
III. 스트라빈스키의 바이올린 작품 .....	15
1. 1930년 이전 작품에서 바이올린 사용의 음악적 의미 .....	15
2. 사무엘 뒤시킨과 1930년대 스트라빈스키의 바이올린 작품 ...	18
IV. 《듀오 콘체르탄테》(1932) 작품 연구 .....	22
1. 작품 개괄 .....	22
1) 작곡 배경 .....	22
2) 작품 개요 .....	24
(1) 칸틸레네(Cantilène) .....	26
(2) 에글로그(Eglogue)I .....	28
(3) 에글로그(Eglogue)II .....	30
(4) 지그(Gigue) .....	32
(5) 디티람(Dithyrambe) .....	34

2. 작품에 나타나는 신고전주의 어법 연구 .....	36
1) 고전적 형식미 - 변형된 소나타 형식 .....	36
2) 바로크 시대의 특징적 리듬 사용 .....	46
(1) 부점 리듬 .....	46
(2) 오스티나토와 대위적 텍스처 .....	54
3) 조성을 근간으로 하는 특징적 변형 .....	61
(1) 복합선법(polymodality) .....	61
(2) 종결구 종지의 이끈음(leading-tone)적 성격 .....	69

## V. 스트라빈스키의 신고전주의 미학을 접목한 연주·해석 제시 .....

1. 객관적 해석을 위한 일정한 템포 유지 .....	79
1) 박절감이 모호한 리듬 프레이즈 .....	82
(1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석 .....	82
(2) 음반을 통한 연주해석 비교 .....	85
(3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시 .....	89
2) 폴리미터(polymeter)가 동반된 변박을 통한 섹션이동 .....	92
(1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석 .....	92
(2) 음반을 통한 연주해석 비교 .....	94
(3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시 .....	97
3) 시간의 규칙적 흐름으로부터의 이탈적 요소 .....	99
(1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석 .....	99
(2) 음반을 통한 연주해석 비교 .....	101
(3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시 .....	105

2. 서정적 특성을 배제한 선율표현	107
1) 느린 악장의 서정적 선율	109
(1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석	109
(2) 음반을 통한 연주해석 비교	111
(3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시	116
3. 비(非)낭만주의적 연주를 위한 감정표출의 절제	119
1) 다성부적 선율 진행	122
(1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석	122
(2) 음반을 통한 연주해석 비교	124
(3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시	130
2) 디오니소스 제전의 노래	133
(1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석	133
(2) 음반을 통한 연주해석 비교	137
(3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시	144
 VI. 결론	 148
 참고문헌	 151
 Abstract	 156

## 표 목차

- <표Ⅲ-1> 바이올린과 피아노의 편성으로 편곡된 스트라빈스키의 작품목록
- <표Ⅳ-1> 《듀오 콘체르탄테》의 악장별 구조
- <표Ⅳ-2> 《듀오 콘체르탄테》 1악장의 구조와 섹션별 마디수
- <표Ⅳ-3> 《듀오 콘체르탄테》 1악장의 섹션별 특징
- <표Ⅳ-4> 《듀오 콘체르탄테》 2악장의 섹션별 특징
- <표Ⅳ-5> 《듀오 콘체르탄테》 3악장의 섹션별 특징
- <표Ⅳ-6> 《듀오 콘체르탄테》 4악장의 섹션별 주요리듬
- <표Ⅳ-7> 《듀오 콘체르탄테》 5악장의 섹션별 특징
- <표Ⅳ-8> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 소나타 형식의 구조
- <표Ⅳ-9> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디4이후 4분음표를 기준으로 72  
박 동안 형성되는 오스티나토와 대위적 텍스처
- <표Ⅴ-1> 연주 비교의 자료로 사용된 음반정보와 연주자 목록
- <표Ⅴ-2(1)> V장 각 목의 악보에 필자가 표기한 연주용어의 기호
- <표Ⅴ-2(2)> V장 각 목의 악보에 표기된 악센트의 종류와 의미
- <표Ⅴ-3> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9의 연주 비교
- <표Ⅴ-4> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디91-92의 연주 비교
- <표Ⅴ-5> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 섹션B, 마디26-45
- <표Ⅴ-6> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디27-35의 연주 비교
- <표Ⅴ-7> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14의 연주 비교
- <표Ⅴ-8> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 제2주제부와 전개부의 연주 비교
- <표Ⅴ-9> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-12의 연주 비교
- <표Ⅴ-10> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8의 프레이징과 음역

## 악보 목차

- <악보Ⅳ-1> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-6, 제1주제의 화성분석
- <악보Ⅳ-2> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22, 제2주제의 화성분석
- <악보Ⅳ-3> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, 전개부의 선율소재
- <악보Ⅳ-4> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, 전개부의 화성분석
- <악보Ⅳ-5> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디52-59, 제시부와 재현부 비교
- <악보Ⅳ-6> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-6, 제시부와 재현부 비교
- <악보Ⅳ-7> 윌리 《아르미드》 (Armide), LWV 71 서곡 시작 부분
- <악보Ⅳ-8> 《피아노 협주곡》 1악장의 [a]마디1-4(Largo)와 [b]리허설 번호45(Maestoso, Largo del principio)
- <악보Ⅳ-9> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-10의 부점 리듬
- <악보Ⅳ-10> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디11-18의 부점 리듬
- <악보Ⅳ-11> 《바이올린 협주곡》 2악장 ‘아리아 I’의 도입부
- <악보Ⅳ-12> 《바이올린 협주곡》 1악장 ‘토카타’의 리허설 번호 22-24
- <악보Ⅳ-13(1)> 《현악사중주를 위한 세 개의 소품》 1악장의 마디1-16
- <악보Ⅳ-13(2)> 《현악사중주를 위한 세 개의 소품》 1악장의 마디52-58
- <악보Ⅳ-14> 《이탈리아 모음곡》 3악장 마디140-154의 오스티나토
- <악보Ⅳ-15> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디5의 대위적 텍스처
- <악보Ⅳ-16> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디5의 복합선법
- <악보Ⅳ-17> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디45-54의 복합선법
- <악보Ⅳ-18> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8의 조성
- <악보Ⅳ-19> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디13-23의 복합선법
- <악보Ⅳ-20> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디29-33의 복합선법
- <악보Ⅳ-21> 이끈음적 성격을 가진 화성의 예시
- <악보Ⅳ-22> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디60-64의 이끈음적 성격
- <악보Ⅳ-23> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디25-33의 이끈음적 성격



- <악보 V-1> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9의 악보 분석
- <악보 V-2> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9, G·Z의 연주
- <악보 V-3> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9, D·S의 연주
- <악보 V-4> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9, H·W의 연주
- <악보 V-5> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9의 연주 제안
- <악보 V-6> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디86-94의 악보 분석
- <악보 V-7> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디91-94, G·Z의 연주
- <악보 V-8> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디91-94, D·S의 연주
- <악보 V-9> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디91-94, H·W의 연주
- <악보 V-10> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디86-94의 연주 제안
- <악보 V-11> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40의 악보 분석
- <악보 V-12> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40, G·Z의 연주
- <악보 V-13> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40, D·S의 연주
- <악보 V-14> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40, H·W의 연주
- <악보 V-15> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40의 연주 제안
- <악보 V-16> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14의 악보 분석
- <악보 V-17> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14, G·Z의 연주
- <악보 V-18> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14, D·S의 연주
- <악보 V-19> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14, H·W의 연주
- <악보 V-20> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14의 연주 제안
- <악보 V-21> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-17의 악보 분석
- <악보 V-22> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30의 악보 분석
- <악보 V-23> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22, G·Z의 연주
- <악보 V-24> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, G·Z의 연주
- <악보 V-25> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22, D·S의 연주
- <악보 V-26> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, D·S의 연주
- <악보 V-27> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22, H·W의 연주
- <악보 V-28> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, H·W의 연주

- <악보 V -29> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22의 연주 제안
- <악보 V -30> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30의 연주 제안
- <악보 V -31> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8의 악보 분석
- <악보 V -32> 《바이올린 협주곡》 3악장 ‘아리아Ⅱ’의 도입부
- <악보 V -33> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8-12의 악보 분석
- <악보 V -34> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8, G·Z의 연주
- <악보 V -35> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8-12, G·Z의 연주
- <악보 V -36> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8, D·S의 연주
- <악보 V -37> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8-12, D·S의 연주
- <악보 V -38> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8, H·W의 연주
- <악보 V -39> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8-12, H·W의 연주
- <악보 V -40> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8의 연주 제안
- <악보 V -41> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디6-12의 연주 제안

## I. 서론

베토벤을 브람스처럼 연주하면 안 된다는 것은 무엇을 의미하는가? 이러한 말은 베토벤이 활동했던 고전주의 시대와 브람스가 활동했던 낭만주의 시대의 음악적 관점이 현저히 다르며, 이로 인해 두 작곡가의 작품 양식과 음악적 특징이 대조적이기 때문에 여러 부분에서 연주 역시 달라진다는 의미를 내포한다.

그런데 연주를 위한 해석의 문제는 20세기 음악의 경우 더욱 복잡하고 어려워진다. 왜냐하면 조성이라는 틀 안에서 시대마다 공통된 음악적 규범이 존재했던 이전시대와는 달리 20세기에는 시대를 아우르는 특정한 음악적 규범이 존재하지 않기 때문이다. 조성이라는 틀이 해체된 후, 작곡가들은 저마다 새로운 음악 어법을 모색했고, 그 결과 20세기에는 한 작곡가의 음악 작품이 하나의 독자적인 음악 양식으로 자리 잡게 되었다. 뿐만 아니라 한 작곡가의 작곡 양식 역시 일생에 걸쳐 여러 변화를 보이기도 한다. 20세기 바이올린 작품도 다양한 양식을 포함하는데, 예를 들면 라벨의 바이올린 소나타에는 낭만주의적, 인상주의적, 신고전주의적 그리고 재즈적인 면이 모두 공존한다. 이러한 경우 작곡가와 작품에 대한 다각적인 이해를 바탕으로 한 연주가 요구되며, 이에 연주자는 해석의 문제에 직면할 수밖에 없다.

한 작곡가의 작품 속에 매우 다양한 양식이 공존할 수 있다는 것을 가장 잘 보여주는 작곡가 중 한 사람이 바로 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)이다. 스트라빈스키의 작품 양식은 세 가지 시기로 나뉜다. 그는 러시아시기(1902-1920), 신고전주의(1920-1951), 음렬시기(1951-1966)<sup>1)</sup>를 거치며 20세기 초·중기 음악의 흐름을 주도하였다. 스

---

1) 위의 시기구분에 따른 년도는 저자마다 다소 차이를 보이고 있어, 본고는 그로브 사전의 년도를 참고하였다. Stephen Walsh, "Stravinsky, Igor," *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed December 3, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52818>.

트라빈스키의 작품 양식은 리듬의 혁신을 통해 태고의 에너지를 발산했던 러시아시기의 발레음악작품 이후 《폴치넬라》를 기점으로 급격하게 변하기 시작하였는데, 이 새로운 작품의 특징은 이전시대의 소재를 차용하는 것이었다.

‘신고전주의(Neoclassicism)’로 명명되는 이러한 경향은 당시 음렬음악으로 신음악의 진보적 경향을 주도하던 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)악파와는 대조적인 흐름을 보인다. 신고전주의는 문자 그대로 ‘새로운 고전’이라는 뜻을 지니고 있지만, 고전주의에 국한되지 않고 다양한 방식으로 이전 시대의 음악에 다시 관심을 가졌던 작곡가들의 경향을 지칭한다. 스트라빈스키 역시 고전주의와 바로크, 르네상스 시대에 이르기까지 20세기 이전 시대의 다양한 양식을 부활시켰다.

스트라빈스키의 신고전주의 양식은 1920년대 후반부터 30년대에 원숙기에 이른다. 이시기에 스트라빈스키는 작곡가로서 뿐만 아니라 지휘자, 연주자로서의 활동 역시 적극적으로 이어갔다. 그는 1926년에 불새를 처음 지휘한 이후 줄곧 자신의 작품을 연주하였으며, 연주여행을 목적으로 이전 작품들을 다수 편곡하였다. 또한 소규모의 연주자를 대동할 수 있는 작품이나 기악작품을 주로 작곡했다.

이러한 시기에 스트라빈스키는 바이올리니스트 사무엘 뉘시킨(Samuel Dushkin, 1891 - 1976)과 만나게 된다. 이전까지 편곡작품 외에는 바이올린만을 위한 작품이 없었으나, 스트라빈스키가 뉘시킨과 협력하여 바이올린 협주곡을 작곡하기 위해 작업에 착수하면서부터 본격적으로 바이올린에 대한 연구를 시작하게 되었다. 바이올린에 대한 관심과 실내악에 대한 몰두가 맞물리면서, 이때부터 스트라빈스키는 뉘시킨과의 듀오 연주여행을 위해 바이올린과 피아노를 위한 작품을 다수 작곡한다. 즉, 3기로 나누어지는 스트라빈스키의 음악시기 중 신고전주의시기에 바이올린에 대한 탐구가 본격화 되었다는 점은 신고전주의 양식과 바이올린 작품 사이에 밀접한 관계가 있음을 시사한다.

또한 스트라빈스키의 음악 활동 중 신고전주의로 구분되는 시기

가 가장 길었다는 점을 미루어 생각해보면, 신고전주의 미학이 스트라빈스키의 음악관을 대표하고 있음을 추측할 수 있다. 신고전주의의 가장 큰 특징은 낭만주의적 경향이다. 또한 신고전주의는 표현주의도 거부할 뿐 아니라 음악에의 도취를 지향하는 디오니소스적인 것도 적대시한다. 이러한 신고전주의의 미학적 관점은 스트라빈스키의 음악관과도 일치한다.

그런데 스트라빈스키의 신고전주의 바이올린 작품에는 바로크와 고전시대의 음악과 양식뿐만 아니라 그가 거부했던 낭만주의 음악과 디오니소스적인 음악의 특징 역시 나타난다. 그렇다면 연주자는 이러한 모순을 어떻게 해석해야 하는가? 낭만주의 음악으로부터 가져온 부분이기 때문에 감정을 풍성하게 드러내며 주관적으로 연주해야 하는가? 작곡가의 의도에 충실해야 하므로 디오니소스적으로 해석해야 하며 음악에 도취될 것인가? 아니면 신고전주의 작품이기 때문에 이러한 부분까지도 균형과 절제를 드러내도록 연주해야 한다고 해석해야 하는가?

본 논문은 이러한 질문에 대한 답을 스트라빈스키의 음악에 대한 사고, 연주에 대한 해석론, 신고전주의 작곡 양식 그리고 음악 작품의 유기적인 관계를 다각적으로 고찰함으로써 밝히고자 한다.

스트라빈스키는 많은 문서를 통해 자신의 음악관을 명확히 피력한 작곡가이다. 그는 비르투오소적인 연주자들이 작곡가의 의도에 벗어나 자신의 취향대로 작품을 해석하는 것을 거부했으며 특히 낭만주의 음악의 연주에서 연주자의 개성을 강조하는 경향이 두드러지는 것을 싫어했다. 뿐만 아니라 바이올린이 피아노나 관악기에 비해 서정성이 부족한 악기라고 생각하였고 자신의 음악관과 맞지 않다고 판단하여 오랜 시간 동안 바이올린을 위한 작품을 작곡하지 않았다. 그러나 주관적이고 낭만적인 해석을 배척하고 작품의 의도에 충실한 연주를 지향했던 사무엘 뒤시킨을 만난 이후 스트라빈스키 자신의 미학적 신념대로 바이올린 작품을 작곡할 수 있다는 확신을 갖게 되면서 다수의 바이올린 작품을 작곡 및 편곡했다. 따라서 스트라빈스키의 바이올린 작품을 그의 음악관과 연

주에 대한 해석론, 작품 양식의 관계에 입각하여 해석하는 것은 타당하다.

본고는 앞서 언급한 스트라빈스키 바이올린 작품 해석에 대한 문제에 대하여 객관적인 해석과 연주의 방향을 제시하고자 한다. 특히 ‘작곡가의 신고전주의 미학에 입각한’ 해석과 연주의 방향을 제시하는 것이 연구의 목적이다. 이를 위해 먼저 II장에서는 신고전주의와 그 미학적 입장에 대해 살펴 볼 것이다. 그리고 스트라빈스키의 연주관 중 신고전주의적인 면모가 드러나는 부분도 함께 논하여 분석과 연주 해석의 단계로 가기 위한 이론적 배경을 구축하려고 한다.

이어 III장에서는 스트라빈스키의 바이올린 작품에 대해 살펴볼 것이다. 스트라빈스키는 현악기가 지닌 서정성을 배척하여 바이올린, 비올라 등의 현악기를 뺀 특수한 편성의 피아노 협주곡 등을 작곡하기도 하였다. 그에게 바이올린은 서정성이 돋보일 뿐 아니라 당시 낭만성을 가장 잘 표현 할 수 있는 악기였으며, 그의 반낭만주의적 성향과 대치를 이루는 악기로 여겨졌다. 스트라빈스키가 바이올린을 위한 독자적 작품을 작곡 하는데 가장 큰 원동력이 된 것은 바이올리니스트 뒤시킨을 통해 자신의 반낭만주의 미학적 입장과 객관적 연주관에 관한 입장을 고수할 수 있다는 점이었다. 이는 본 작품의 ‘신고전주의 미학에 입각한 연주에 대한 연구의 필요성’을 더욱 확고히 한다고 볼 수 있겠다.

다음으로는 IV장 《듀오 콘체르탄테》의 작품 개괄과 분석 연구로써 스트라빈스키의 작곡관과 신고전주의적 특징을 연결시키는 부분이다. 먼저 작품 배경과 개요를 살펴보고 다섯 악장에 대해 간략하게 논한 후 본격적으로 작품에 나타나는 신고전주의 어법을 고전적 형식미, 바로크 시대의 특징적 리듬의 사용, 조성을 근간으로 하는 특징적 면모의 순서로 연구할 것이다. 앞의 두 장이 미학적인 입장에서 출발한 장이라면, 본 장은 음악 자체에서 출발해서 작곡가의 신고전주의적 특징이 어떠한 요소를 통해 작품에 드러나고 있는지에 대해 분석하고 결론을 내리는데 중점을 두려고 한다.

그리고 이러한 신고전주의적 특징을 신고전주의 미학에 입각한 연주와 연결시키는 것은 마지막 V장에서 다룰 것이다. 이는 II장에서부터 IV장까지의 내용을 근거로 도출한 것으로 첫째, 객관적 해석을 위한 일정한 템포 유지와 둘째, 느린 악장의 서정적인 특성을 배제한 선율표현, 그리고 셋째, 비낭만주의적 연주를 위한 감정표출의 절제로 구분하여 다뤄진다. 각 부분에서는 먼저 연주자의 관점으로 악보를 분석하여 살펴볼 것이며, 스트라빈스키와 뒤시킨의 실제 연주를 녹음한 음반에 드러나는 신고전주의적 연주에 대한 고찰도 함께 할 것이다. 또한 스트라빈스키와 뒤시킨의 음반 외 두 개의 음반도 함께 비교하여 연구를 뒷받침하는 자료로 활용할 것이며, 이어 신고전주의적 해석과 연주에 대한 방향을 제시하면서 본 장을 마무리하려고 한다.

## Ⅱ. 스트라빈스키의 신고전주의와 연주·해석

### 1. 신고전주의와 그 미학적 입장

신고전주의는 1, 2차 세계대전 사이에 시작되어 약 1950년 정도까지의 기간 동안 나타난 음악 사조로, 후기 낭만주의에 증가되었던 지나치게 과장된 제스처와 형식을 벗어나는 것에 대해 반대적 움직임이 일어나며 시작되었다.<sup>2)</sup> 건축과 회화 분야에서 먼저 시작된 그들의 신고전주의 시기는 음악에서의 빈 고전주의 시대인 18세기 후반에서 19세기 초반까지와 일치하기도 한다. 20세기 초에 스트라빈스키를 비롯한 신고전주의 작곡가들은 낭만주의의 음악적 산물들을 대신하여 그 이전시대의 균형 잡힌 형식과 명백히 인식할 수 있는 주제 전개를 부활시켰고 음악사적으로 또 다른 주류였던 신음악의 모더니즘 작곡가들에 대해서는 근 30년간 반대적 입장을 고수했다. 쇤베르크, 베르크(Alban Berg, 1885-1935) 등으로 대표되는 모더니즘 작곡가들은 독일 낭만주의 전통을 철저하게 이어가고자 노력하였다. 그러나 이와는 반대로 신고전주의는 낭만주의에 대해 배척하는 움직임이 태동이 되어 유럽전역에 퍼진 양식이었다.<sup>3)</sup>

이처럼 신고전주의의 가장 큰 특징 두 가지는 이전시대의 양식을 차용한 것과 반(反)낭만주의(anti-Romanticism)의 미학적 입장을 고수한 것이다. 특히 스트라빈스키는 ‘바흐로 돌아가자’라는 슬로건으로 이전 시대의 음악 양식을 부활시켰다.<sup>4)</sup> 이러한 신고전주의 양식의 양상과 형성에 대한 점진적 변화와 역사는 메싱(Scott Messing)을 통해 밝혀지기도 하였다. 그는 신고전주의의 기원이 이미 1870년대 프랑스 작곡가

---

2) Arnold Whittall. "Neoclassicism," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed March 15, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723>.

3) Whittall, 위의 글.

4) Whittall, 위의 글.



들의 작품에서 나타난다고 본다.<sup>5)</sup> 메싱은 프랑스 작곡가의 악보에서 나타나는 이전 시대 작곡가들의 흔적을 찾아가며 일일이 개별 작품들을 언급한다. 예를 들면, 쇼송(Ernest Chausson, 1855-1899)의 《바이올린과 피아노, 현악사중주를 위한 콘체르토》 Op.21(1980)의 2악장 ‘시실리안느’(Sicilienne)에서 나타나는 아르페지오 음형과 부점 리듬을 포함한 음형 등의 기원을 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《바이올린과 첼발로를 위한 소나타》, BWV 1017 ‘시칠리아노’(Siciliano)에서 찾는 것이다. 이러한 실제 악보의 예를 통해서, 신고전주의가 이전 시대의 양식의 음악적인 재료를 가져오는 것에서 출발했다는 것을 알 수 있다.

이러한 신고전주의적인 경향은 20세기 초, 본격적으로 대두된다. 라벨의 《쿠프랭의 무덤》(*Tombeau de Couperin*, 1917), 프로코피에프의 교향곡 1번(1916-1917)등의 작품들에서부터 시작하여, 프랑스 6인조, 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963), 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924) 등 유럽대륙과 영국, 러시아와 동유럽을 포함하는 여러 작곡가의 작품들에서 신고전주의적 경향을 찾을 수 있다.<sup>6)</sup>

특히 프랑스 작곡가들의 신고전주의 작품은 풍자적인 성격이 뚜렷했으며, 재즈도 적극적으로 수용하였다. 프랑스 6인조 작곡가들은 장 콥토(Jean Cocteau, 1889-1963)의 영향으로 에릭 사티(Éric Alfred Leslie Satie, 1866-1925)의 작품을 모델로 삼았으며, 반인상주의, 반바그너리즘, 반표현주의를 지향했다. 무엇보다 조롱하는 듯한 풍자적 모방을 작품에 분명히 드러내는 것이 특징적이었다.<sup>7)</sup>

한편 독일 작곡가들은 훨씬 진지한 방향으로 나아갔다. 이전 양식에 대한 풍자보다는 진지하게 모차르트나 바흐의 양식을 탐구하였다. 특히 힌데미트는 바로크 시대의 양식에 집중하였다. 그는 프랑스 신고전

5) Scott Messing, *Neoclassicism in Music from the Genesis of the Concept through the Schornberg/ Stravinsky Polemic* (London: UMI Research Press, 1988), 36.

6) 서정은, 『전환기의 작곡가』 (서울: 음악춘추사, 2006), 210-211.

7) Paul Griffiths, *Modern Music : a concise history from Debussy to Boulez* (London: Thames and Hudson, 1994), 71.

주의 작곡가들의 냉소적인 위트나 스트라빈스키의 풍자적인 어법에 비해, 좀 더 순수하게 음악의 재료를 그대로 사용하는 방식으로 작곡했다.<sup>8)</sup> 또한 조성적인 면에서는 3화음 체계보다 4도 음정에 의한 화성을 선호하였고 확대된 조성과 복잡한 리듬을 통해 독특한 성격을 지닌 작품을 드러내기도 했다.<sup>9)</sup> 이와 같이 신고전주의 작곡가들은 고전주의의 위계적인 조성 체계를 재현하기보다는 확장된 조성, 선법, 무조성을 사용했다.<sup>10)</sup> 이처럼 신고전주의에서 접두사 ‘신’은 고전주의의 특징을 인용하는 것 뿐 아니라 변형하는 것을 함축한다.<sup>11)</sup>

이에 비해 스트라빈스키는 거의 모든 시대를 아우르는 음악적 형식과 재료를 사용하였고, 바흐뿐 아니라 바로크와 르네상스 시대의 음악적 특징들을 비중 있게 사용하였다. 심지어 반낭만주의 미학적 입장을 고수하면서도 낭만주의시대의 작곡가의 음악들도 인용의 범주에서 제외시키지 않았다. 또한 자신의 작품들도 새로 창조되는 작품을 기점으로 볼 때 전통으로 간주하여 활용하는 예도 다소 보인다. 또한 그의 세 작품 시기 중 신고전주의시기의 기간이 가장 길었으며, 다른 신고전주의 작곡가들에 비해서도 더 오랜 기간 동안 신고전주의적 경향을 유지하였다. 초기에는 풍자적인 성격이 부각되었으나 점차 진지한 면모를 보이기 시작하였고 단순한 인용을 벗어나 완전히 자신의 음악으로 승화시키는 방식으로 변모했다.

스트라빈스키는 반(反)표현미학의 입장도 고수했다. 19세기 낭만주의 음악이 추구하던 주관적 표현미학 또는 감정 미학을 거부하고, 반대로 객관적인 태도를 추구하며 절대 음악적 형식이라는 고전주의적 미(美)이상을 자신의 음악적 목표로 삼는 것이다.<sup>12)</sup> 자서전에서 그는 “음악

8) Griffiths, 위의 책, 76-78.

9) Griffiths, 앞의 책, 76-77.

10) Arnold Whittall, "Neoclassicism," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed March 15, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723>.

11) Whittall, 위의 글.

12) 서정은, 『전환기의 작곡가』, 213.

은 어떤 것도 표현할 수 없다”는 극단적인 입장을 밝힌다. “음악의 진정한 본성은 어떤 느낌, 마음의 자세, 심리적 상황, 자연의 현상 등 그 아무것도 ‘표현’하는 힘이 본질적으로 없다. 음악의 현상은 만물의 질서, 특히 ‘인간과 시간’ 사이의 조정을 포함하는 사물의 질서를 설정한다는 단 한 가지 목적으로 우리에게 주어졌다”<sup>13)</sup>는 것이다.

스트라빈스키의 이러한 사고는 작품에서 구조적인 질서와 시간적인 질서로 드러난다. 본격적인 신고전주의시기에 작곡 된 것은 아니지만 신고전주의적 면모가 다수 보이는 1918년 작품, 《병사의 이야기》(*L'Histoire du Soldat*)에서 그는 “음악사적 모델들의 사용을 통해 표현의 객관성을 획득하고자 하며, 특히 리듬이 위주가 되는 양식들을 통해 주관적인 표현을 통제하려고 한다.”<sup>14)</sup>고 하였다.

또한 그는 디오니소스적인 것보다 아폴론적인 것을 우위에 두었으며, 이러한 점은 그의 신고전주의 대다수 작품에서 드러난다. 이는 신고전주의 시기의 발레 작품에서도 예외 없이 나타나는데<sup>15)</sup>, 바로크 작곡가 페르골레지(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736)<sup>16)</sup>의 작품을 인용한 《풀치넬라》(*Pulcinella*, 1920)뿐만 아니라 낭만주의 작곡가 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)의 음악이 다수 인용된 《요정의 입맞춤》(*Le baiser de la fée*, 1928)<sup>17)</sup>에서도 그의 아폴론적

13) Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: w. w. Norton, 1962), 박문정 역, 『나의 생애와 음악』 (서울: 知文社, 1990), 70-71; Griffiths, *Modern Music : a concise history from Debussy to Boulez*, 66-67. 그리피스(Griffiths)는 위의 스트라빈스키의 말을 인용하며, 이는 고전주의적인 선언이라고 언급한다.

14) 서정은, 앞의 책, 215.

15) 스트라빈스키는 발레에 대한 확고한 예술관을 가지고 있었다. 그는 본질적인 면에 있어서 규범의 아름다움과 형식의 엄격성을 지닌 고전발레가 자신의 예술관에 일치하는 것이라고 밝혔다. Stravinsky, *An Autobiography*, 박문정 역, 『나의 생애와 음악』, 125.

16) 페르골레지는 18세기 이탈리아 코믹 오페라를 주도적으로 이끌어간 작곡가이며 《풀치넬라》의 원곡인 두 개의 오페라 부파 《로프라페 나모라토》(*Lo frate 'nnamorato*, 1732)와 《일 플라미니오》(*Il Flaminio*, 1735)로 명성을 얻게 된 후 많은 오페라와 기악 작품을 남겼다. 이후 성악곡 이외 인용된 다수의 기악곡이 갈로(Domenico Gallo, 1730-c.1768)의 《트리오 소나타》와 바세나르(Unico Willem van Wassenaer, 1692-1766) 그리고 몬차(Carlo Ignazio Monza, c.1680 또는 1696-1739)의 작품이었다는 것이 밝혀지기도 했다.

사고가 드러난다.

물론 스트라빈스키의 발레 작품을 포함하는 신고전주의 작품이 음악사적으로 러시아시기의 3대 발레 작품에 비해 주목을 덜 받는 것은 사실이다. 그러나 그는 구조적인 질서 안에서 고전적 형식미를 추구하고 이전시대의 양식을 차용하면서도, 전통을 자신의 어법으로 변화시킴으로 신고전주의시기의 창작 작업을 지속적으로 이어갔다.<sup>17)</sup>

이처럼 스트라빈스키의 신고전주의 미학적 입장의 가장 큰 특징은 반(反)표현미학과 고전주의적 미 이상을 추구한 점이라 할 수 있다. 이러한 그의 견해는 표현의 매개인 연주에 대한 그의 사고와도 그 맥이 이어진다. 이어서 다음 장에서는 스트라빈스키의 연주관과 함께 그에 드러나는 신고전주의적 면모를 살펴보겠다.

---

17) 스트라빈스키는 이 작품에 낭만주의 작곡가인 차이코프스키의 작품을 다수 인용하였다. 그러나 선율이 지니는 낭만주의적 성격은 절제되었으며, 인용된 선율은 완전히 작곡가의 신고전주의 음악 어법으로 변환되었다.

18) 본고에서는 이러한 작곡가의 신고전주의 어법이 어떠한 점에서 전통적이며, 어떠한 방식으로 변형되어 드러났는지, 그의 작품 중 《듀오 콘체르탄테》를 통해 본격적으로 살펴볼 것이다.

## 2. 스트라빈스키의 연주관

스트라빈스키는 작곡가이자, 지휘자였고, 피아노 연주자이기도 했다. 또한 연주에 대한 자신의 생각을 적극적으로 피력하였다. 그는 좋은 연주자의 요건은 청중에게 작품 자체를 얼마나 잘 전달할 수 있는가의 능력에 있다고 보았다. 특히 그는 작품이 연주자의 개성이나 독자적인 해석에 의해 오도되는 것을 배척했으며, 청중의 관심과 요구에 응하는 해석이란 음악 작품에 대한 개작이나 재구성이 아니라는 것을 분명히 한다.<sup>19)</sup>

그는 특히 낭만주의 시대의 작품 해석 방식을 배척하였는데, 음악적 사고에 근거를 두지 않고 작품을 자의적으로 해석하는 당시의 상황을 비판하기도 하였다. 특히 작품에 실제 음악과 관련이 없는 표제가 들어 있는 것에 대해 부정적인 의견을 피력했다. 예를 들어 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 피아노 소나타 Op.27 No.2의 표제 ‘월광’(Moonlight)은 베토벤이 붙인 것도 아니며, 음악적인 근거에 의한 것도 아닌데, 낭만주의 시대의 연주자나 해석자들이 표제를 근거로 음악 외적인 고려에 의한 해석을 정당화한다는 것이다. 또한 그는 낭만주의 작품에서 발견되는 음악 외적인 요소들이 자의적인 해석에 용이하기 때문에 이러한 문제들이 발생하게 되며, 결국 해석상의 오류로 인해 작품의 본질이 훼손된다고 판단하였다.<sup>20)</sup>

더불어 그는 템포는 연주에서 중요한 요소 중 하나이며,<sup>21)</sup> 하나의 음악 작품은 하나의 템포를 가져야 한다며,<sup>22)</sup> 연주자의 해석으로 템

19) Stravinsky, *An Autobiography*, 박문정 역, 『나의 생애와 음악』, 97.

20) Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the form of six lessons* (Massachusetts: Harvard University Press, 1970), 167, 안요열 역, 『음악시학』 (서울: 단대출판부, 1981), 145, 이서진 역, 『음악의 시학』 (서울: 민음사, 2015), 139. 본 내용은 원서를 중점적으로 참고하였다. 단 안요열 역은 보다 직접적인 번역을 위해, 이서진 역은 다소 의역된 부분이 있으나 자연스러운 표현을 참고하기 위해 살펴보았다.

21) Igor Stravinsky & Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980), 119.

22) Stravinsky & Craft, 위의 책, 118.

포 변화가 찾아지는 것에 대해서도 비판한다. 크레센도(crescendo)가 템포의 가속을 동반하고, 디미누엔도(diminuendo)가 올 때는 템포가 떨어지는 것이 결국 질서 정연한 리듬의 법칙을 흐트리게 된다는 것이다. 또한 작곡가가 기록하지 않은 다이내믹을 연주자가 세분화 시킨다면 결과적으로 청중에게 작품에 맞지 않는 불필요한 인상을 주게 되는 오류를 범하게 된다고 하였다.<sup>23)</sup> 그리고 그는 연주자에게 독창적인 연주와 자의적인 해석보다는 객관적인 해석과 연주를 원했으며, 악보 그대로 재현하는 연주만이 타당성 있는 연주라고 생각했다.<sup>24)</sup>

그러므로 앞서 언급한대로 스트라빈스키 연주관은 첫째, 시간(템포)과 질서에 대한 엄격함과 둘째, 해석에 의한 자유를 제한(制限)하고 작곡가의 작품에 충실하게 한정시키는 것으로 귀결될 수 있겠다.

그러나 필자는 그가 단순히 연주자를 악보를 전달하는 도구로만 여겼던 것은 아니라고 생각한다. 그는 연주자가 반드시 악보 속에 내재된 의미를 분명하게 파악하여야 한다는 것을 거듭 강조하기 때문이다. 그는 심지어 작품의 양식을 파악할 줄 아는 연주에서부터 음향을 고려한 연주, 음악언어를 전달하는 연주자의 몸짓과 동작까지 요구한다.<sup>25)</sup>

이 시점에서 잠시 스트라빈스키의 연주관을 바탕으로 작곡가의 음악작품과 연주자, 그리고 청중의 관계에 대해 생각해보자. 연주자는 작품과 청중의 매개체 역할을 한다. 어떤 음악 작품도 매개체 없이 청중에게 전달될 수 없다. 설령 그것이 전자 음악이라 할지라도 악보에 기록된 음악은 전자기기라는 매개체 없이 실제 음악으로 전달될 수 없다. 반면 미술작품은 작가의 작품을 매개체 없이 바로 접할 수 있다. 매개체인 연주자를 통해 비로소 존재할 수 있는 예술, 이것이 음악이 가지는 타 예술과의 다른 특수성이다.

23) Stravinsky, *Poetics of Music in the form of six lessons*, 165, 안요열 역, 『음악시학』, 144. 이서진 역, 『음악의 시학』, 138.

24) Stravinsky & Craft, 앞의 책, 119; Stravinsky, *An Autobiography*, 박문정 역, 『나의 생애와 음악』, 97.

25) Stravinsky, 안요열 역, 앞의 책, 147-148.

그러므로 연주자의 입장에서 음악 작품을 바라 볼 때 반드시 고민해야 할 것은 위와 같은 특수성을 지닌 예술분야에서 연주자로서 어떻게 제 역할을 다할 수 있는가 하는 문제이다. 음악 작품은 연주를 통해 전달되므로, 연주자의 역할은 우선 얼마나 ‘작품을 잘 전달해내는가’에 있다고 전제하겠다. 그런데 여기서 잘 전달한다는 의미는 무엇인가? 작품 그대로 전달하는 것이 잘 전달하는 것인가. 작품 그대로만 전달하는데 그치지 않고 연주자로서 작품을 살리는 무언가를 더 생산해내야 하는가. 이러한 논의는 역사적으로 지속적인 논쟁을 불러일으켰다. 본고는 이미 논쟁 속에서 다수 논의된 부분을 재논의 하려는 것이 아니다. 다만 어느 편에 서든지 연주자가 작품을 전달하는 매개자의 입장이라는 것은 변하지 않는 사실이며, ‘잘’ 전달한다는 것은 작품 안에 있는 ‘무엇’을 ‘어떻게’ 전달할 것인가에 대한 문제라는 것을 논하고 싶다. 그러므로 스트라빈스키가 연주자들에게 그들의 주관적인 개입과 해석 없이 작품 그대로 연주하길 원했던 것은,<sup>26)</sup> 연주자가 작품 안에 있는 ‘여러 가지 요소들’을 ‘작곡가의 의도에 입각한 해석’으로 ‘잘’ 전달하기를 원한 것이라고 여길 수 있다.

그런데 스트라빈스키의 객관적 연주관은 연주자의 주관적인 해석을 존중하고 높이 샀던 파울 베커(Paul Bekker, 1882-1937)의 연주관<sup>27)</sup>에 비해 마치 연주자의 사고와 표현을 부정하는 것과 같이 보인다. 그러나 필자는 스트라빈스키의 “연주자는 음을 해석해서는 안 되며, 번역해야한다”<sup>28)</sup>와 같은 사고가 단순히 연주자의 표현 자체를 금지하거나 연주자의 능력을 폄하한 것이 아니라고 본다. 필자의 관점으로는, 연주자

26) Stravinsky, 박문정 역, 앞의 책, 97.

27) 파울베커는 연주를 재생산이 아닌 생산 활동으로 보았다. 그는 재생산으로써의 연주를 비판하였는데, 이는 악보를 가장 중요한 법칙으로 보는 방식이다. 그는 연주자가 연주대상에 얽매이지 않고 자신의 상상력과 주관을 자유롭게 표현하는 것을 요구하였다.

오희숙, “즉흥연주와 재생산: 파울베커의 해석이론에 관한 소고,” 『낭만음악』 15/3(통권19) (1993), 127-133. 논문 중 본장과 연관되는 내용을 인용, 요약하였다.

28) Stravinsky, *Poetics of Music in the form of six lessons*, 165, 안요열 역, 『음악시학』, 143; Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 119.

가 작품을 해석할 때, 작품에 표현된 작곡가의 의도를 파악하여 해석의 범주를 정해야 한다는 것을 의미한 것으로 보이며, 스트라빈스키는 단지 작품의 왜곡된 해석과 표현을 배척하였을 뿐이라고 본다.

이렇듯 스트라빈스키 연주관의 내용 중 많은 부분이 반낭만주의적, 반표현미학적 입장과 연결 된다. 즉, 신고전주의 작품 연주에 직결되는 연주관이라고 할 수 있다. 무엇보다 낭만주의 작품의 감정적이고 주관적인 연주를 배척했다는 것이 신고전주의의 미학적 입장과 동일하다. 그러므로 스트라빈스키의 연주관을 신고전주의 작품 해석과 연주에 적용시키는 것이 타당하다고 볼 수 있겠다.



### Ⅲ. 스트라빈스키의 바이올린 작품

#### 1. 1930년 이전 작품에서 바이올린 사용의 음악적 의미

스트라빈스키는 오랜 시간 동안 바이올린이 갖는 특유의 서정성을 배척한 작곡가였다. 그가 작곡가, 연주가, 지휘자로 명성을 날리던 때에도 바이올린만을 위한 독자적 작품은 전혀 작곡하지 않았는데, 이는 바이올린과 같은 현악기가 자신의 미학관이나 연주관과는 거리가 있는 악기로 생각했기 때문으로 사료된다. 이러한 부분을 뒷받침 할 만 한 스트라빈스키의 사고는 여러 작품을 통해 드러난다. 그는 바이올린을 주도적으로 활용한 작품에서조차 현 본래의 특색을 없애고 있으며, 이러한 특징들을 《현악사중주를 위한 3개의 소품》(Three Pieces for string quartet, 1914), 발레 《병사의 이야기》(1918), 《현악사중주를 위한 콘체르티노》(Concertino for string quartet, 1920)에서 발견할 수 있다. 특히 발레 《병사의 이야기》(1918) 중 제1막 1장의 음악 <병사의 바이올린>에서 그는 바이올린의 서정성을 없애기 위해 타악기와 같은 주법을 활용하면서 선율과 리듬을 전개시키고 있으며, 차가운 울림을 유도하는 등의 시도를 꾀한다. 이는 결국 바이올린 현의 독특한 다른 맛을 느끼게 해주는 결과를 낳기도 하였다.<sup>29)</sup>

또한 교향곡과 협주곡을 바이올린이 아예 제외된 편성으로 작곡하기도 하였는데, 1924년 완성된 《피아노 협주곡》(Concerto for Piano and Wind Instruments)은 고전적인 협주곡의 형식을 띄고 있음에도 불구하고 콘트라베이스 이외의 모든 현악기가 제외되었다. 이뿐만 아니라

29) 위의 내용은 아래 출처를 밝힌 화이트의 분석 내용을 토대로 한 것이며, 각 부분의 페이지는 다음과 같다. 《현악사중주를 위한 3개의 소품》(1914), 232-235; 발레 《병사의 이야기》(1918), 271-272; 《현악사중주를 위한 콘체르티노》(1920), 289-290.

Eric Walter White. *Stravinsky-The composer and his Works*. (Berkeley and Los Angeles :University of California Press, 1979).

《시편 교향곡》(Symphony of Psalms, 1930)에서도 바이올린과 비올라를 뺀 특수한 악기편성이 사용되었다. 현악기를 배제한 심포니로는 《목관 악기를 위한 심포니》(Symphonies of Wind Instruments, 1920)가 있다.<sup>30)</sup>

스트라빈스키와 같이 현악기의 특수성을 배제한 작곡가로는 그와 동시대 작곡가인 바레즈(Edgard Victor Achille Charles Varèse, 1883-1965)를 꼽을 수 있다. 물론 바레즈는 스트라빈스키와 다른 문화권에 살았으며, 신고전주의적 입장을 띄는 작곡가는 아니었지만, 현악기를 주관성과 감상성을 가진 악기로 보는 개인적 입장이 스트라빈스키와 동일했다. 또한 그는 출판된 17개의 작품<sup>31)</sup>중 현악기를 오직 네 작품에서만 사용할 정도로 현악기의 비브라토가 빚어내는 감성적인 면을 꺼려한 듯 보인다. 반면 관악기와 타악기의 소리를 선호하여 두 파트의 악기를 즐겨 사용하고, 그 특징을 강조하는 작품을 다수 작곡하였다. 무엇보다 그는 자신의 작품에서 리듬적 측면을 부각시키기 위해 리듬에 특화된 악기인 타악기를 즐겨 사용한 것으로 볼 수 있겠다.<sup>32)</sup>

이에 비해 스트라빈스키는 타악기에 비해서 목관악기에 더 큰 애착을 보였으며, 목관악기를 위한 《8중주》(Octet, 1922-1923)의 작품을 설명하면서 목관악기에 대한 자신의 선호를 피력하였다. “현악기의 유연함이 연주자의 개인적 감수성을 나타내기에 더 좋은 반면, 목관의 음색은 형식의 엄정함을 표현하는데 더 적합하다. 목관악기들 사이의 양감적 차이는 음악적 건축미를 더 명확히 해준다”<sup>33)</sup>

---

30) 위의 내용은 화이트의 책을 참고한 것이며, 각 부분에 해당하는 페이지는 다음과 같다. 《피아노 협주곡》(1924), 314-315; 《시편 교향곡》(1930), 359-360; 《목관 악기를 위한 심포니》(1920), 291-292; White, 위의 책.

31) [https://en.wikipedia.org/wiki/Edgard\\_Var%C3%A8se#Works](https://en.wikipedia.org/wiki/Edgard_Var%C3%A8se#Works)의 작품목록을 참고하였다.

32) Paul Griffiths, "Varèse, Edgard," *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed June 12, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29042>.

33) White, *Stravinsky-The composer and his Works*, 574-575, 서정은, 『전환기의 작곡가』, 217, 재인용.

그리피스는 위에 언급한 작품들에서 스트라빈스키가 현악기를 제외시킨 것에 대해, 그가 피하고 싶었던 19세기 감상주의와 현악기가 너무나 쉽게 연관되기 때문이었을 것이라고 설명한다.<sup>34)</sup> 그러나 고대 그리스의 플라톤은 아울로스를 디오니소스의 악기이기 때문에 정서교육에 좋지 않은 악기라고 생각하기도 하였으며, 이와 같이 아울로스와 같은 관악기가 감정을 드러내는 악기로 여겨진 시대도 있었다.<sup>35)</sup> 또한 앞서 언급된 스트라빈스키의 현악기에 대한 견해는 당시 20세기 작곡가들의 일반적인 입장도 아니었다. 그러므로 이러한 견해는 지극히 작곡가의 주관적이고 개인적인 경향으로 볼 수 있겠다.

스트라빈스키가 개인의 감수성보다 형식으로 인한 건축미를 더 추구하였기 때문에 바이올린의 음색이 나타내는 감수성을 제하는 방식의 음악을 작곡하였고, 위와 같은 음악에 드러나는 그의 사고관은 이후 독자적 바이올린 작품에서도 여실히 드러난다. 결국 그는 다음 절에서 언급하게 될 바이올리니스트와의 만남을 통해 자신이 추구하는 이러한 성향을 그대로 드러낼 수 있었기 때문에 바이올린 작품을 작곡한 것으로 보인다. 이에 대해서는 다음 절에서 자세히 언급하겠다.

---

34) Griffiths, *Modern Music : a concise history from Debussy to Boulez*, 70.

35) Annie Bélis, "Aulos," *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed October 29, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01532>.

## 2. 사무엘 뒤시킨과 1930년대 스트라빈스키의 바이올린 작품

스트라빈스키에게 바이올린을 위한 독자적 작품을 작곡 할 것을 제안하고 바이올리니스트 사무엘 뒤시킨을 소개한 것은 당시 그의 출판업자였던 빌리 스트레커(Willy Strecker)였다. 스트라빈스키는 이 제안을 받고 상당히 주저 했던 것으로 보인다.<sup>36)</sup> 그는 1924년 피아노 솔리스트로 데뷔하였는데, 그 목적은 그의 작품을 자신이 연주함으로써 작품에 대한 자신의 의도를 명확하게 피력하기 위함이었다.<sup>37)</sup> 이후 그는 약 14-15년 동안 피아니스트로써 활약하였고, 제안을 받을 당시 그는 피아니스트로써 연주활동에 박차를 가하고 있었던 때였다. 이러한 상황에서 그가 처음에 주저했던 것은 자신이 피아노만큼 잘 알지 못하는 악기인 바이올린으로 과연 효과적인 작품을 작곡할 수 있을지 고민했기 때문이었다. 그리하여 스트레커는 스트라빈스키에게 뛰어난 젊은 바이올리니스트 사무엘 뒤시킨을 추천하였고, 스트라빈스키는 뒤시킨과의 협업이 바이올린의 특수한 테크닉을 진지하게 공부할 계기가 될 것으로 생각하여 흥미를 갖게 되었다.<sup>38)</sup>

사무엘 뒤시킨은 폴란드계 미국인으로 바이올리니스트이자 작곡가, 교육자로 활동하였다. 또한 파리 콘서바토리에서는 레오폴드 아우어(Leopold Auer, 1845-1930), 뉴욕에서는 크라이슬러(Fritz Kreisler, 1875-1962)의 문하에서 수학한 인재였다. 당시 대부분의 유명한 바이올리니스트들은 레오폴드 아우어의 제자였고, 그 또한 미국에서 저명한 연주자였다. 뒤시킨의 완벽한 테크닉은 그의 문하에서 습득한 것이었다.<sup>39)</sup>

36) Stravinsky, *An Autobiography*, 165-166.

37) Stravinsky, 위의 책, 113-114.

38) Stravinsky, 위의 책, 165-166.

39) Noël Goodwin, "Dushkin, Samuel," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed April 3, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08413>.

스트라빈스키는 처음에 뒤시킨이 기교파 연주자라는 것을 알고 그를 만나려고 하지 않았다. 왜냐하면 당시 기교파 연주자들은 선풍적인 효과를 노리기 위해 작품을 선택할 뿐 아니라 선택된 작품에 대한 연주 방법까지 청중의 취향에 영향을 받았기 때문이었다. 연주자들은 주목할 만한 작품임에도 불구하고 그 작품이 화려한 기교를 과시할 기회를 주지 않는다는 이유로 소외시키고 있었다. 그러나 뒤시킨은 예외적이었다. 그는 타고난 바이올리니스트로서의 재능 외에도 음악적 소양을 갖추고 있었으며, 섬세한 이해력을 동반한 극기력도 가지고 있었다. 또한 낭만주의적 연주를 배척하고 악보에 충실한 객관적 연주를 추구하였다.<sup>40)</sup>

스트라빈스키는 뒤시킨을 만난 후 그의 연주 스타일이 자신과 맞을뿐더러, 자신의 신념을 굽히지 않으면서도 바이올린 작품을 작곡할 수 있겠다는 사실을 깨닫고 이후 작업에 착수하였다.<sup>41)</sup>

한편 스트라빈스키는 바이올린 작품을 작곡하면서 바이올리니스트이자 비올리스트였던 힌데미트에게 여러 차례 조언을 구하였고 그를 통해 현대적이고 독특한 바이올린 테크닉을 배우기도 하였다. 스트라빈스키는 작곡가가 어떤 악기를 연주할 줄 모르면서 기교적인 가능성만을 아는 것과 그 악기의 테크닉을 실제로 작곡가가 갖고 있는 것의 차이점을 깨닫게 되어 힌데미트에게 도움을 요청했다고 하였다. 그는 자신의 작품 속에서 자신이 바이올린을 연주하지 못한다는 것이 느껴지지 않을까 고민하였으나 바이올린 연주자가 아니기 때문에 오히려 판에 박힌 테크닉을 피할 수 있다는 힌데미트의 격려에 안심하기도 하였다.<sup>42)</sup>

이러한 노력으로 1931년에 《바이올린 협주곡》(Violin Concerto in D)이 완성 되었고, 그 이후에도 스트라빈스키는 바이올린에 대한 연구를 지속하였다. 그는 바이올린과 피아노의 이중주 작품에 큰 관심을 가져 다수의 작품을 작곡, 편곡하였다. 실내 협주곡 작품인 《듀오 콘체

40) Stravinsky, *An Autobiography*, 165-166, 박문정 역, 『나의 생애와 음악』, 204-205.

41) Stravinsky, 위의 책, 166-167.

42) Stravinsky, 위의 책, 168-169, 박문정 역, 위의 책, 203, 207.

르탄테》(Duo Concertante, 1932)를 시작으로 성악곡, 발레작품, 오페라 등의 작품을 바이올린과 피아노의 듀오를 위한 작품으로 편곡하여 재탄생 시켰다. <표Ⅲ-1>는 듀오 콘체르탄테 이후 스트라빈스키가 뒤시킨과의 협업을 통해 편곡한 작품의 총 목록이다.

<표Ⅲ-1> 바이올린과 피아노의 편성으로 편곡된 스트라빈스키의 작품목록

원곡	편곡된 바이올린 작품		
	작품	편성	편곡년도
소프라노와 피아노를 위한 《전원곡》(1907)	《전원곡》	바이올린과 피아노	1933
발레 《불새》(1910)	《공주들의 프렐류드와 론도》	바이올린과 피아노	1929
	《자장가》 1번	바이올린과 피아노	1929
	《자장가》 2번	바이올린과 피아노	1933
	《스케르초》	바이올린과 피아노	1933
발레 《페트루슈카》(1911)	《러시아 춤곡》	바이올린과 피아노	1932
오페라 《나이팅게일》(1914)	《나이팅게일의 노래와 행진곡》	바이올린과 피아노	1932
발레 《폴치넬라》(1920)	《이탈리아 모음곡》 5악장	바이올린과 피아노	1925
	《이탈리아 모음곡》 6악장	바이올린과 피아노	1933
단막 오페라 《마브라》(1922)		바이올린과 피아노	1937
발레 《요정의 입맞춤》(1928)	《디베르티멘토》 4악장	바이올린과 피아노	1932

스트라빈스키와 뒤시킨은 1932년 10월에서 12월까지 단찌히(Danzig), 파리(Paris), 뮌헨(Munich), 런던(London), 빈테르투르

(Winterthur)에서 바이올린과 피아노를 위한 리사이틀을 가졌다. 이후 스트라빈스키는 다시 한 번 뒤시킨과 함께 여러 작품을 작업하였고, 1933년 2월에서 3월까지 연주여행을 다녀왔다. 1937년에는 1월부터 5월까지 북미에서 듀오 리사이틀을 하였는데, 오페라 《마브라》(1922)를 바이올린과 피아노 듀오로 편곡한 마지막 작품도 추가 되었다.<sup>43)</sup> 스트라빈스키의 바이올린을 위한 작품은 뒤시킨을 만난 이후 미국에 이주하기 전까지 1930년대에 다수 작곡, 편곡된 것이 주목할 만하다.

이 중 본고에서 중점적으로 다룰 작품인 《듀오 콘체르탄테》는 편곡이나 인용 없이 작곡된 바이올린과 피아노를 위한 대표적인 작품으로, 바이올린과 피아노의 이중주 협주곡과 같은 면모를 보인다. 다음 장에서는 이 작품에 대해 본격적으로 논하여, 작품에 나타나는 작곡가의 신고전주의 어법을 연구할 것이다. 또한 본 장에서 논한 그의 연주 스타일이 작품을 통해 어떻게 드러나는지에 대해서는 스트라빈스키와 뒤시킨이 직접 연주하고 녹음한 음반자료도 함께 분석하여, 마지막 장에서 언급하려고 한다.

---

43) White, *Stravinsky-The composer and his Works*, 372, 374; Stravinsky, *An Autobiography*, 171.

## IV. 《듀오 콘체르탄테》(1932) 작품 연구

### 1. 작품 개괄

#### 1) 작곡 배경

《듀오 콘체르탄테》(Duo Concertante, 1932)는 피아노와 바이올린을 위한 협주적 이중주 작품이다. 스트라빈스키는 본래 피아노와 바이올린의 조합을 선호하지 않았다. 그 이유는 피아노 줄은 타법에 의해 연주되고 바이올린 줄은 비브라토와 활에 의해 연주되어 앙상블을 할 때 음향적인 문제가 발생한다고 생각했기 때문이었다. 그래서 스트라빈스키는 1924년 피아노 협주곡을 작곡할 때 바이올린을 제외한 편성을 쓰기도 하였다. 그러나 1931년 바이올린 협주곡을 작곡한 이후, 그는 바이올린이 앙상블에서 어떠한 기능과 역할을 하는가에 대한 연구를 지속적으로 하였으며, 실내 협주곡 분야를 개척하기 위해 시작된 연구에서 피아노의 현과 현악기들의 조합에서 나타나는 문제들을 해결할 가능성을 발견하였다. 마침내 그는 피아노와 현악기의 앙상블, 콘체르탄테에서 두 개의 악기만을 사용하는 것이 조합의 문제를 최소화 할 수 있다는 최종 결론에 도달하였고, 바이올린과 피아노를 위한 협주적 이중주 작품을 완성하게 되었다.<sup>44)</sup>

한편 스트라빈스키는 이 두 악기를 통해 고대 그리스의 전원시에 배경을 둔 서정적인 작품, 즉 음악적으로 시적인 작품을 만들고자 하였다. 그는 이러한 창작 목적을 서정적 노래, 목가라는 제목의 악장을 통해서도 명료하게 드러낸다. 이 작품은 1931년 말경에 시작하여 다음해 7월 15일에 프랑스의 알프스 이젤에서 완성되었는데, 그는 비슷한 시기에 출판된 책, 작가 샤를르 알베르 싱그리아(Charles-Albert Cingria, 1883

---

44) Stravinsky, 위의 책, 169-170; Roman Vlad, *Stravinsky* (London : Oxford University Press, 1978), 118; Graham Griffiths, *Stravinsky's Piano Genesis of a Musical Language* (New York: Cambridge University Press, 2013), 207.



- 1954)의 《페트라르카》<sup>45)</sup>(*Remarkable Petrarch*, 1932)에 나타나는 작가의 관념과 자신의 작품 《듀오 콘체르탄테》의 기조가 아주 비슷하다고 느꼈다고 고백한다. “음악을 시적으로 작곡하는 기능을 얻기 위해서는 엄격한 훈련이 필요하며 그 기능을 실제 음악 작품에 적용하는 다양한 경험을 통해 서정적인 성격의 작품을 창조하는 능력을 갖게 된다”<sup>46)</sup>고 생각했기 때문이다. 아래는 스트라빈스키가 자신의 자서전에 인용한 페트라르카의 한 부분이다.

서정성은 법칙 없이 존재할 수 없다. 또한 본질적으로 엄격해야 한다. 서정성은 어디에나 있겠지만 ‘서정적 표현과 작품’은 아무데나 존재하지 않는다. 그러한 능력을 얻기 위해서는 오랜 시간 동안 기술을 연마하고 노력해야 한다.<sup>47)</sup>

이처럼 스트라빈스키는 작곡가가 서정적 작품을 완성하기 위해서는 지속적이고 엄격하게 기술을 연마해야 하며, 장인정신으로 무장한 철저한 훈련이 필요하다는 것을 강조했다. 이러한 노력으로 스트라빈스키는 바이올린과 피아노 두 악기가 대조적으로 노래하는 서정적 시와 같은 작품을 완성하였으며, 본 작품에 고대 그리스 전원시의 학구적 예술과 기법을 포함시켰다.<sup>48)</sup> 이 작품은 스트라빈스키와 뒤시킨의 연주로 1932년 10월 베를린에서 초연되었으며, 그 해 겨울 유럽 등지에서 이 작품과 함께 여러 편곡 작품들로 구성된 프로그램으로 바이올린과 피아노를 위한 듀오 리사이틀이 열렸다. 이후 그는 1933년에 레제 데 뮤지큐(*Resse de Musique*)<sup>49)</sup>을 통해 본 작품을 출판했다.<sup>50)</sup>

45) 페트라르카(Francesco Petrarca, 1304-1374) : 르네상스 시대의 이탈리아 시인

46) Stravinsky, *An Autobiography*, 170-171, 박문정 역, 『나의 생애와 음악』, 209-210; Graham Griffiths. *Stravinsky's Piano Genesis of a Musical Language*, 205-206.

47) Stravinsky, 위의 책, 170-171; Eric Walter White, *Stravinsky-The composer and his Works*. (Berkeley and Los Angeles :University of California Press, 1979), 372.

48) Stravinsky, 앞의 책, 170-171; Griffiths, 앞의 책, 208.

49) Boosey & Hawkes의 전신

50) White, *Stravinsky-The composer and his Works*, 372, 374.

## 2) 작품 개요

《듀오 콘체르탄테》라는 제목의 의미와 기원을 살펴보면 콘체르탄테(concertante)는 17세기 바로크 시대의 콘체르토 그로소(concerto grosso)와 비슷한 양식으로 작곡되었으며, 이후 18세기에는 심포니아 콘체르탄테(sinfonia concertante)나 심포니 콘체르탄테(symphonie concertante), 쿼텟 콘체르탄테(quartet concertante)와 같이 콘체르탄테 앞에 형용사를 붙인 형태로 쓰이며 널리 유행하였다. 이 양식은 19세기 주춤하다가 20세기 신고전주의 작곡가들에 의해 다시 부활하였다. 이러한 양식은 반드시 두 그룹이나 두 악기, 두 사람이 대립하는 것이 특징이다.<sup>51)</sup>

그러므로 본 작품 《듀오 콘체르탄테》에서 가장 중요한 특징은 대조와 대립이라는 것을 알 수 있다. 스트라빈스키는 바이올린과 피아노의 대조적 특징을 부각시키기 위해 콘체르탄테 양식을 사용하였으며, 본 곡에서 두 악기는 여러 가지 음악적 재료들을 통해 서로 대립을 이룰 뿐 아니라 바로크 시대의 콘체르탄테와 같이 협주적으로 전개되는 양상을 보인다. 이에 대해 본 절에서는 개요만 간략하게 살펴볼 것이며, 다음 절 ‘작품에 나타나는 신고전주의 어법 연구’에서 악보와 함께 상세히 살펴볼 것이다.

본 작품은 총 5악장으로 구성되어 있으며, 각 악장의 제목은 고대 회랍의 전원시와 유사한 점이 많다. 중심 악장은 목가, 즉 전원시의 의미를 갖는 2악장 목가(Eglogue)I과 3악장 목가(Eglogue)II이다. 동일한 제목에도 불구하고 서로 대조적인 성격을 지닌 2, 3악장을 중심으로 1악

---

51) Ronald R. Kidd, "Concertante," *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed April 21, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06241>.

20세기에 콘체르탄테를 작곡한 주요 작곡가(작품명)은 다음과 같다. Tippett(Fantasia concertante), Irving Fine (Toccata concertante), Foss (Allegro concertante), Mennin (Sonata concertante), Rochberg (Duo concertante), and Stravinsky (Duo concertante, Danses concertantes).

장은 칸틸레네(Cantilène, 서정적 선율)이라는 제목을 가지며, 5악장은 디티람(Dithyrambe, 디오니소스 제전)이다.

5악장 중 상대적으로 느린 악장과 빠른 악장이 번갈아 배치되어 서로 대조적이며, 전체 작품이 서정시와 같은 형상을 가진다.<sup>52)</sup> 각 악장 제목의 의미와 형식, 템포를 표로 정리하면 다음과 같다(표Ⅳ-1).

<표Ⅳ-1> 《듀오 콘체르탄테》의 악장별 구조

	악장	제목의 의미	형식	템포
1	Cantilène	성악곡, 기악곡에서의 서정적 선율	A - B - A' + B' - A	M.M. ♩ = 88
2	EglogueI	목가, 전원시	A - B	M.M. ♩ = 76-80
3	EglogueII	목가, 전원시	A - B - A'	M.M. ♩ = 44-42
4	Gigue	6박자의 전형적인 전원 춤곡	A - B - A' - C - A''	M.M. ♩ = 120
5	Dithyrambe	디오니소스의 제전	A-A''-A' <sup>53)</sup>	M.M. ♩ = 60

52) White, 앞의 책, 372-373.

53) A와 A'', 그리고 A'는 시간 순서에 따른 것이 아닌, A의 유사성 정도에 따른 표기이다.

## (1) 칸틸레네(Cantilène)<sup>54)</sup>

노래, 혹은 가창이라는 뜻인 칸틸레네는 성악곡이나 또는 기악곡에서 서정적인 선율을 의미하기도 한다.<sup>55)</sup> 스트라빈스키는 첫 악장에 서정적 노래라는 제목을 붙임으로 서정적 작품의 시작을 알린다.

<표IV-2> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 구조와 섹션별 마디수

섹션	A	B	A' +B'	A
마디	1-14	15-25	26-54	55-64
총마디수	14	11	29	10

1악장은 총 64 마디로 이루어져 있으며, A - B - A' +B' - A 로 비교적 자유로운 구조를 띤다. 스트라빈스키는 “음악의 형식은 음악적 소재에 대한 ‘논리적 논술’의 결과”<sup>56)</sup>라고 했다. 형식과 구조는 결국 각기 어떤 소재들을 어떻게 전개시키고 이행과정이 어떻게 이루어지는가가 중요한 것이다. 1악장의 구조를 살펴보면, 정형화된 형식과 비교해 볼 때 차별성을 가지면서도 논리적으로 전개되고 있다. 먼저 거시적인 측면에서 분석해보면 서로 성격적으로 대비를 이루는 A와 B가 제시되고 그것을 결합시킨 제3의 악상이 한 섹션을 이룬 후 다시 마지막 섹션A에서 압축적으로 재현된다.

54) 각 악장의 개요를 살펴보는 본 항의 각 목에서는 악보를 제시하지 않고, 다음 절 ‘2. 작품에 나타나는 신고전주의 어법 연구’에서 본격적으로 작품을 논의할 때, 악보의 예를 제시할 것이다.

55) Ernest H. Sanders, "Cantilena (i)," *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 29, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04773>.

56) Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 19.

<표Ⅳ-3> 《듀오 콘체르탄테》 1악장의 섹션별 특징

섹션	특징	
	Violin	Piano
A	16분음표 펼친화음	트레몰로
B	화음으로 전개되는 두터운 텍스처	
A' + B'	- B의 violin 소재가 연속됨	16분음표 펼친화음 - A의 violin 소재 재등장
A	A의 압축적 재현	

<표Ⅳ-3>와 같이 섹션A와 섹션B에서 등장하는 서로 대조적인 바이올린 파트의 동기가 세 번째 섹션인 A' + B'에서 전개되는데, 섹션 A와 섹션B의 요소가 각각 피아노 파트와 바이올린 파트에서 함께 나타난다. 섹션A와 섹션B의 바이올린 파트는 서로 대립을 이루고, 섹션A와 섹션B는 다시 세 번째 섹션 A' + B'에서 또 하나의 악상으로 융화되어 등장하는데, 이러한 구성은 섹션별 대비감을 주어 흥미를 유발시키면서도 전체 악곡에 통일성을 부여하는 장치가 된다. 또한 마디수를 보면, <표Ⅳ-2>와 같이 A와 B를 합한 길이보다 A' + B'가 더 길며, 마지막 A"는 A의 악구가 축소된 형태로 나타나 반복의 지루함을 덜어내고 있다.

1악장은 각각의 소재를 대비시킨 후 결합하여 전개시키는 과정이 논리적이며, 정형화된 형식에 비해 구별된 특징을 가진다고 할 수 있다.

## (2) 에글로그(Eglogue)I

에글로그는 목가, 전원시를 뜻한다. ‘목가’의 사전적 의미는 농촌 처럼 소박하고 평화로우며 서정적인 것을 의미한다. 실제 이러한 의미에 더 가까운 선율은 3악장 에글로그Ⅱ에서 찾을 수 있다. 작곡가가 밝힌 바에 의하면 본 작품에서 중심적인 역할을 하는 악장이라고 할 수 있으며, 악장의 제목이 가지는 의미를 봐서도 그러하다. 형식은 A - B 2부 형식이며, 모방 기법을 사용한 바로크양식의 특징을 지닌 악장이다.

<표Ⅳ-4> 《듀오 콘체르탄테》 2악장의 섹션별 특징

섹션	마디	특징		
		전체	Violin	Piano
A	1-4,5	① 마디5부터 마디줄이 없음 ② 대위적 텍스처	① 주제 제시	① 주제 재현 ② 16분음표 오스티나토
B	6-54	① 마디줄 다시 생김 ② 잦은 변박	① 리듬적 요소의 전개 ② 변박에 따른 다이내믹 변화와 스트로크의 대조	① 박절과 무관한 16분음표의 3도 병진행

섹션A는 백파이프 같은 코드<sup>57)</sup>로 시작하여 세 마디 전개되고 마디4부터 마디줄이 없는 마디5까지 16분음표 음형(G<sub>3</sub>-A<sub>3</sub>-F<sub>4</sub>-A<sub>3</sub>)이 오스티나토를 형성하며 4분음표를 기준으로 70박동안 지속된다. 지속되는 동안 마디줄이 생략되어 있다. 스트라빈스키는 이후에 작곡한 《트레니-

57) White, *Stravinsky-The composer and his Works*, 373.

예언자 예레미야의 애가》(*Threni-id est Lamentationes Jeremiae Prophetarum*, 1957-8)에서도 마디줄을 없애고 있는데, 이에 대해서 “이 작품에 나오는 캐논(canon)에는 마디줄에 의한 강한 박이 필요 없기 때문”이라고 하였다.<sup>58)</sup> 그러므로 대위적 텍스처가 형성되는 본 악곡에서도 이와 같은 이유로 그가 마디줄을 없앤 것으로 볼 수 있겠다. 그는 또한 바이올린의 지속음 A음(A<sub>5</sub>, A<sub>4</sub>)과 피아노의 오스티나토가 특정 박자가 형성되지 않는데 일조하도록 만들었다.

섹션B는 다시 마디줄이 있으며 총 49마디이다. 피아노 파트에서 지속되는 16분음표 음형은 섹션A와의 연속성이 강하다. 변박이 심한 것이 특징적이고 리드미컬한 분위기가 끝까지 지속된다.

---

58) Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 21.

### (3) 에글로그(Eglogue)II

에글로그II 는 앞의 악장과 동일한 의미의 제목을 가지며, 앞의 악장이 빠른 변박과 다이내믹의 변화로 활기찬 분위기인 것과는 반대로 제목의 의미와 같이 더욱 목가적이고 전원적인 분위기의 악장이다. 본 악장은 A - B - A' 3부 형식이며 더욱 서정적이고 느린 선율이 총 33마디동안 전개된다.

<표IV-5> 《듀오 콘체르탄테》 3악장의 섹션별 특징

섹션	마디	특징	
		Violin	Piano
A	1-18	부점 리듬, 도약 중심의 선율	화성 , 반주
B	19-26	선율 모방	선율 제시
A'	27-33	부점 리듬 도약 중심의 선율	화성 , 반주

에글로그II 에서 가장 중요한 리듬은 부점 리듬인데, 스트라빈스키는 그리스의 주제에 의한 작품들 《아폴로》(*Apollo Musagetes*, 1927-28), 《오디푸스 왕》(*Oedipus Rex*, 1926-27), 《오르페우스》(*Orpheus*, 1947), 《페르세포네》(*Persephone*, 1933-34)등의 작품에서 부점이 붙은 리듬을 매우 중요하게 사용하였다. 그는 “부점이 있는 리듬은 18세기의 특징적 리듬이며, 고전적 양식을 구현하기 위해 의식적으로 이러한 부점 리듬을 사용하였다”고 밝히기도 하였다.<sup>59)</sup>

59) Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 20-21; Maureen A. Carr, *Multiple Masks : Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects* (London: University of Nebraska Press, 2002), 103-104, 124.



한편 스트라빈스키의 《바이올린 협주곡》의 2, 3악장인 ‘아리아 I’과 ‘아리아Ⅱ’에 등장하는 선율적 특징들이 본 악장에서 보인다.






섹션A는 화성적이고 수직적으로 진행되는 부분과 도약 중심의 선율이 번갈아 나타난다. 섹션B는 피아노가 먼저 선율을 제시하며 시작하고, 뒤이어 바이올린이 선율과 리듬을 모방하여 노래된다. 다시 섹션 A'는 축약된 A로 연속적인 부점 리듬이 고전적 악상을 끌어간다.

#### (4) 지그(Gigue)

전원적 분위기와 정신은 2, 3악장인 에글로그I, II에 이어 지그에서도 지속된다. 본 악장은 A b 장조로 다른 악장들과 비교할 때 상대적으로 뚜렷한 조성감을 가진다. 전 악장 중 가장 기악적인 악장이라고 할 수 있으며, 6박자의 전형적인 춤곡이다. 지그는 바로크 시대의 기악 춤곡으로 17세기에 겹박자의 형태를 갖추었다. 프랑스와 이탈리아의 스타일 중 프랑스 지그는 빠른 템포의 6/4, 3/8, 6/8박자를 가지는 것이 대부분이며, 본 악장은 프랑스 지그 스타일의 6/16박자로 작곡되었다.<sup>60)</sup>

본 악장은 총 254마디로 이루어져 있으며 각 섹션별 마디 수와 박자에 따른 각 섹션의 리듬의 특징은 <표IV-6>과 같다. 두 번째 섹션B에서 2/4로 박자가 바뀌고 섹션C에서는 12/16으로 변박 되는 등 섹션별로 명시된 박자가 서로 다르지만, 악장 전체에 걸쳐 16분음표가 일정하게 지속되어 전개되고 각 섹션이 리스테소 템포(*l'istesso tempo*)로 연결되어, 기본 음가에 대한 템포의 변화가 없는 것이 특징적이다.

<표IV-6> 《듀오 콘체르탄테》 4악장의 섹션별 주요리듬

섹션	A (a+a')	B	A' (a')	C	A'' (b+a')
마디	1-91	92-118	119-158	159-170	171-254
총마디수	91	27	40	12	84
박자와 주요 리듬	6/16 	2/4 	6/16 	12/16 	6/16 

60) Meredith Ellis Little, "Gigue (i)," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed October 23, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123>.

4악장은 론도 형식으로 섹션A가 순환되는 가운데, 섹션B와 섹션C가 각각 새 재료를 가지고 등장한다. 여기서 섹션A는 다시 a(1-54)와 a' (55-91)로 나뉘며, a의 마디4와 마디7의 동기가 발전되어 a'를 이루게 된다. a와 a'를 비교하면, 서로 비슷한 리듬적인 재료를 사용하고 있으나 먼저 등장하는 a가 일반적인 아티큘레이션이 아닌, 강박과 약박의 위치가 바뀌는 동기와 좀 더 다양한 다이내믹을 포함하는 것에 비해 뒤에 등장하는 a'는 p를 유지하며 상대적으로 평이한 진행을 꺾하고 있다. 세 번째 섹션인 A'는 a' 중심으로 진행되고 다섯째 섹션인 마지막 A''로 돌아올 때 새로운 리듬 재료를 활용한 b가 등장한 후 다시 a'로 돌아가 마친다. 결국 섹션A(a, a')중에서 시작 부분인 a가 아닌 a'를 통해 전체적으로 통일성 있는 구조를 가지게 되는 것이 특징이라 할 수 있겠다.<sup>61)</sup>

---

61) 그리피스(Graham Griffiths)는 이를 리토르넬로(ritornello)양식이 사용된 것으로 분석하기도 하였으며, 넓은 음역을 넘나드는 화려한 패시지는 18세기 토카타(toccata)를 연상시킨다고 하였다. Griffiths, *Stravinsky's Piano Genesis of a Musical Language*, 212.

## (5) 디티람(Dithyrambe)

5악장의 제목 디티람은 디오니소스 제전의 노래를 뜻한다. 이는 고대 그리스의 축제에서 지휘자와 합창단이 디오니소스 신을 열광적으로 찬양하고 노래하는 형태로 시작되었으며, 노래의 내용은 주로 디오니소스의 일생에 관한 것이었다.<sup>62)</sup> 스트라빈스키는 본 악장에 환희와 열정, 감정의 도취를 상징하는 디오니소스 제전의 노래라는 제목을 붙이면서, 이를 전 악장에서 가장 느린 템포로 작곡하였다.

스트라빈스키는 작곡가로서 자신은 어떤 종류의 음악 혹은 어떤 종류의 템포를 어떤 종류의 단위와 결부시키고 있으며, 자신의 음악에서 그 음악의 성격과 음표의 단위를 어떻게 잡는가 하는 문제 사이에 분명한 관계가 있다고 했다.<sup>63)</sup> 스트라빈스키는 본 악장에서 16분음표 기준으로 템포를 ♩=60으로 잡았다. 이는 대단히 느린 템포로 설정된 것으로, 그는 더 면밀한 리듬의 표현을 부각시키기 위해 64분음표를 최소 단위로 하여 전개시킨다. 이렇게 분할되어 정교하게 손질된 선율은 점차 상대적으로 높은 음으로 진행된다. 화이트(Eric Walter White)는 이에 대해 전체적으로 이러한 선율이 비가(悲歌)나 애가(哀歌)의 효과를 자아낸다고 보았다.<sup>64)</sup>

본 악장은 세 섹션으로 나뉘는데, 모두 섹션A의 재료로 전개되고 있으며, 각 섹션별 특징은 <표IV-7>와 같다.

---

62) Maurice J.E. Brown and Denise Davidson Greaves, "Dithyramb," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed October 23, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07858>.

63) Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 22-23.

64) White, *Stravinsky-The composer and his Works*, 374.

<표Ⅳ-7> 《듀오 콘체르탄테》 5악장의 섹션별 특징

섹션	마디	특징
A	1-6	64분음표 돈꾸밈음이 포함된 음형으로 된 동기 주제부 다이내믹: <i>p</i> , <i>mp</i>
A''	7-16	마디8에서 $\text{♩} \times 62$ 박동안 마디줄이 없음 다이내믹: <i>p</i> → <i>cresc.</i> → <i>mf</i> → <i>cresc.</i> → <i>ff</i>
A'	17-23	섹션A의 반복과 종지 다이내믹: <i>p</i>

전체 악곡에서 돈꾸밈음인 64분음표 5, 6, 7잇단음표가 16분음표와 긴밀하게 연결되며 선율을 이끌어간다. 섹션A는 주제부이며, 시작 동기와 선율이 곡 전체를 지배한다. 섹션A''는 마디7에서 *p*로 시작한 후, 마디8에서 16분음표를 기준으로 62박동안 마디줄이 없는 동안 다이내믹을 통해 긴 호흡을 끌어가다가 마디9에서 *ff*에 도달하여 폭발적으로 마친다. 섹션A'는 섹션A가 반복되어 다시 *p*로 등장하며, 두 번째 부분인 섹션A''보다 섹션A와 더 유사하다. 본 작품의 총 5악장 중 유일하게 기본위치로 종지하여 안정감을 더하는 것이 특징적이다.

## 2. 작품에 나타나는 신고전주의 어법 연구

### 1) 고전적 형식미 - 변형된 소나타 형식

앞서 악장별 개요에서는 본 작품의 1악장을 A - B - A' + B' - A의 구조로 간략하게 언급하였다. 본 절에서는 이를 소나타 형식으로 분석하여 해석해 보려고 한다. 스트라빈스키는 다른 20세기 작곡가들과 마찬가지로 그의 여러 신고전주의 작품에서 소나타 형식을 사용하였다. 그는 전통적인 형식의 틀을 유지하면서도 자신만의 음악적 아이디어를 활용하여 새롭게 해석하였으며, 이전 시대의 전통적 양식과의 접목을 통해 소나타 형식을 재확립하였다.<sup>65)</sup> 그의 작품에서 나타나는 신고전주의 소나타 형식의 공통된 특징은, 작품의 외부에 드러나는 형식은 이전 양식의 틀을 따르되 작품 내부의 각 섹션이 보여주는 관계가 기존 소나타 형식이 보여주는 규칙들에서 벗어나 전개된다는 점이다.<sup>66)</sup> 그러나 이 같은 면모는 각 작품에서 다양한 방식으로 나타나기 때문에 각 작품에 맞는 분석의 초점을 잘 설정해야 할 것이다. 본 절에서는 먼저 1악장을 소나타 형식으로 해석할 수 있는 근거를 제시하고, 일반적인 고전주의 소나타 형식과의 차이점도 살펴볼 것이다. 더불어 그에 상응하는 다른 작품의 소나타 형식과 비교<sup>67)</sup>하여 신고전주의적 특징을 중심으로 살펴보려고 한다.

---

65) 웹스터(Webster)는 12음 기법을 사용한 작곡가들을 제외하고, 20세기 초에서 중반까지 소나타 형식을 독자적으로 재확립 시킨 작곡가로 스트라빈스키와 버르토크를 꼽는다. James Webster, "Sonata form," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed August 26, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>. 위의 글에서 20세기 소나타 형식 중심으로 인용, 참고하였다.

66) Webster, 위의 글; Edward T. Cone, "The Uses of Convention: Stravinsky and His Models," *The Musical Quarterly* Vol.48(3) (1962), 298-299; Marianne Kielian-Gilbert, "Stravinsky's Contrasts: Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music," *The Journal of Musicology*, vol.9, No.4 (Autumn, 1991), 448-450.

67) 비교에 언급되는 논문과 작가의 관점, 내용들은 출처와 함께 각주에 설명하였다.

먼저 앞의 개요에서 제시한 1악장의 구조를 소나타 형식으로 해석할 수 있는 외형적 근거를 몇 가지로 간추려 언급하면 다음과 같다.

①제시부, 전개부, 재현부의 세부분의 구조가 분명히 드러나며, ②제1주제와 제2주제가 성격적으로 대비를 이룬다. 또한 ③세 번째 섹션에서 앞에 제시된 제1, 2주제 동기의 발전이 일어나기 때문에 세 번째 섹션을 전개부로 볼 수 있다. 그리고 ④마지막 섹션에서 제1주제부가 재현된다. 제2주제부가 등장하지 않고 바로 마치지만, 제2주제부가 생략되어 있는 형태로 본다면 충분히 소나타 형식의 면모를 갖춘다고 해석할 수 있다.

<표IV-8> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 소나타 형식의 구조

섹션	마디수	소나타 형식의 구조		주요 조적 영역 또는 화음
A	1-14	제시부	제1주제부	a단조
B	15-25		제2주제부	E b 장3화음 → F장조
A' + B'	26-54	전개부		복조성(polytonality) F장조와 D b 장조 → 범조성(Pantonality) <sup>68)</sup>
A (축소형태)	55-64	재현부	제1주제부	a단조 → F장3화음으로 종지

<표IV-8>또한 고전 소나타 형식의 가장 중요한 부분인 조성체계와 화성적인 면에서 기존 화성체계를 벗어난 화성 운용이 엿보이나, 이전 양식의 틀 안에서 설명이 가능한 범위 내에서 전개된다. 제시부의 제1주제는 a단조이며, 제2주제는 a단조와 증4도 관계인 E b 장3화음으로

68) 범조성을 비롯한 스트라빈스키의 본 작품에 나타나는 화성 체계에 관한 내용은 본 절의 제3항 ‘조성을 근간으로 하는 특징적 변형’에서 자세히 설명하였다.

시작한 후 다시 a단조와 sP관계인 F장조로 이동한다. 전개부는 F장조와 D $\flat$  장조가 복조성의 형태로 시작되어 범조성적인 면모를 보이며 전개된다. 마지막으로 Tonic의 조적영역인 a단조가 재현부에서 반복 재현되고, F장3화음으로 종지한다.

<악보Ⅳ-1> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-6, 제1주제의 화성분석

Igor Stravinsky

Cantilène

M. M. ♩ = 88

Violin

Piano

부가음 B

$V_9/iv$

t(i, 으뜸화음)

t의 3음 지속 (pedal point)

[제1주제] a minor

iv

$V_7$

부가음 B

t

i -  $V_9/iv$  - iv -  $V_7$  - i  
t - s - D - t : a minor, 조 확립

본격적으로 <악보Ⅳ-1>를 통해 제1주제의 조성이 어떻게 확립되는지 살펴보면, 우선 피아노가 a단조의 t(으뜸화음)으로 시작한다. 이어 피아노에서 a단조 으뜸화음의 3음인 C $_4$ 음을 트레몰로로 지속하고, 바이올린은 마디2에서  $V_9/iv$ 이 아르페지오 음형으로 등장한다. 이 바이올린의 첫 음형은 피아노의 시작 화음인 마디1의 t에 대응하는 T로 들리



기도 하지만, 이보다는 마디4의 iv로 가는 부속화음(V<sub>9</sub>)으로 해석할 수 있겠다. 이 음형은 제1주제를 이끌어 가는 주된 동기음형이며 전체 악곡에서 빈번히 나타나 통일성을 부여하는 장치로 쓰이게 된다. 또한 마디1의 마지막 박에서 시작하는 피아노의 페달포인트 C<sub>4</sub>음은 마디5까지 지속되고 바이올린은 V<sub>9</sub>/iv-iv-V로 진행되어 a단조가 명확히 드러난다. 이때 마디2-5까지 바이올린이 으뜸음 A<sub>3</sub>로 시작해서 A<sub>3</sub>으로 마칠 뿐 아니라 A<sub>3</sub>음과 A<sub>4</sub>음이 계속 등장하여 부각 된다. 또한 바이올린에서 이 A<sub>4</sub>음은 마디5의 첫 번째 박까지는 a단조의 화음의 구성 음으로서 존재하지만 마디5의 두 번째 박에서는 화음에 속하지 않는 비화성음으로 들리기도 한다. 위와 같은 배경으로 이렇게 반복되는 으뜸음 A음을 페달포인트로 해석할 수 있으며, 마디1의 세 번째 박자에서 마디5까지 지속되는 피아노의 페달포인트 C<sub>4</sub>음과 함께 a단조로의 조 확립에 기여한다고 본다.

한편 <악보 IV-2>의 제2주제는 제1주제와 대조적인 성격의 선율로 전개된다. 본 악장 제목인 칸틸레네의 성격은 제2주제선율에서 나타나며, 이는 마디15에서 시작된다. 이를 통해 고전적 소나타 형식에서 보이는 제1, 2주제의 성격적 대립이 본 악장에서도 비슷한 양상으로 나타난다는 것을 알 수 있다.<sup>69)</sup> 주목할 만한 점은 제2주제가 마디19에서 F장조로 정착하기 전까지는 어느 조로도 확립되지 않고 상당히 모호한 전개를 보인다는 것이다. 제2주제가 시작되는 마디15를 보면, 마디13에서부터 피아노에서 트레몰로로 전개된 E $\flat$ <sub>4</sub>음이 그대로 베이스 라인에서 E $\flat$ <sub>1,2</sub>음으로 지속되다가 이후 마디19에 가서야 F<sub>1,2</sub>음이 베이스에 배치되는 것을 확인할 수 있다.

69) 피아노 소나타(1924)와 두 대의 피아노를 위한 소나타(1943-44)의 제시부에 등장하는 제1주제와 제2주제는 대조적 기능보다는 상호 관계성을 바탕으로 구상되었으나, 본 작품에서는 제1주제와 제2주제가 대조성을 바탕으로 구상되었다. 상호관계성은 악장 전체를 걸쳐 나타나는데, 제1주제 동기는 느린 악장을 제외한 2악장과 4악장에 상호관계성을 가지는 음형으로 등장하고 있다.

박지영, “스트라빈스키의 《피아노 소나타》와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서 보이는 신고전주의 경향의 다양성,” 『음악학』 제20권 (2011), 140.

<악보Ⅳ-2> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22, 제2주제의 화성분석

**[2주제]**  
E $\flat$ 장3화음 → F Major

13 *poco allarg. Tempo*

18 *poco*

E $\flat$  장3화음

부가음 G $\flat$

T

S

D

복화음 (sG+D)

G $\flat$ 장3화음

T - S - D :  
F Major, 조 확립

이에 대해 본고는 제2주제가 E $\flat$  장3화음으로 시작하여 F장조로 전개되는 것으로 분석하였다. 또한 버르토크(Bela Bartok, 1881-1945)의 중심축 이론(Axis system)을 적용하면, 제1주제 a단조의 으뜸음 A음과 증4도 관계인 E $\flat$  음을 T축으로 해석할 수 있다고 보았다.<sup>70)</sup> 마디14-15,

70) [http://en.m.wikipedia.org/wiki/Axis\\_system](http://en.m.wikipedia.org/wiki/Axis_system) 2015년 11월 5일 검색

중심축 이론(Axis system)이란 버르토크의 작품을 분석한 렌드바이(Ernő Lendvai, 1925-1993)의 이론으로, 감7화음을 이루는 단3도 관계의 음들을 하나의 축으로 설정하면, 이를 통해 T축(C음을 기준으로 단3도 관계의 4개의 음)-S축(F음을 기준으로 단3도 관계의 4개의 음)-D축(G음을 기준으로 단3도 관계의 4개의 음)이 형성된다. 이와 같이 방법으로 본 작품에서도 증4도 관계의 A음과 E $\flat$  음을 함께 T축으로 설정할 수 있다.

18의 베이스에서 지속되던 E $b_{1,2}$ 는 이후 마디19에서 F $_{1,2}$ 로 바뀌고 이때 처음으로 F장3화음이 등장한다. 마디20에서는 sG(단버금팔림화음의 반나란한화음, G $b$  장3화음)과 D(팔림화음, C장3화음)이 동시에 나타나 복화음이 형성되고 마디21은 D가 지속되어, 결과적으로 F장조의 조가 확립된다. 위와 같은 점으로 미루어 볼 때 제2주제의 도입부분에서 여러 장치를 통해 화음의 성격에 대한 확정적 표현을 기피한 것으로 보이며, 작곡가가 섹션의 시작 시점과 조 확립의 시점이 어긋나도록 이를 의도적으로 조절한 것으로 해석할 수 있겠다.

이러한 스트라빈스키의 어법에 대해 콘은 “고전적인 소나타 형식에서 선율, 화성 등을 조직할 때, 18세기의 작곡가들은 일정 범위 안에서 재료들을 통제하기 때문에 어느 정도 예상이 가능한 진행이 전개되는 반면 스트라빈스키는 섹션을 조직할 때 듣는 사람이 예상 가능하지 못한 범위를 넘나들며 흥미를 유발 시킨다”<sup>71)</sup>고 언급하였다.

이와 같은 면모는 다른 측면에서도 나타난다. 제1주제부는 마디 13-14에서 하모닉스를 통해 음색의 변화를 주면서 끝나는데, 스트라빈스키는 이 부분에서 일반적인 진행과 다르게 변형을 주고 있다. 보통 섹션이 바뀔 때, 앞 섹션의 마지막이 포코 알라르간도(*poco allargando*)로 끝나고 뒤의 새로운 섹션은 다시 본 템포(*a tempo*)로 시작하는 것이 일반적인 진행이다. 하지만 스트라빈스키는 섹션이 변하기 전, 마디13에서 포코 알라르간도로 넓혔다가 마디14에서 먼저 기존 템포로 돌아간다. 즉, 제2주제 시작 두 마디 전에서 느려진 후, 한마디 전에서 본래 템포로 돌아오는 것이다. 이는 제1주제의 주된 음형이 끝나는 시점(마디13)을 분명히 하기 위해, 템포를 조절한 것으로 해석할 수 있다. 스트라빈스키가

71) Cone, “The Uses of Convention: Stravinsky and His Models,” 295.

콘은 이러한 예시로 시편 교향곡의 소나타 형식을 기존의 고전주의 소나타 형식의 열개를 벗어난 구조로 분석한다. 보통 전개부의 마지막 부분에서 재현부의 제1주제부로 넘어가는 섹션을 경과적인 부분으로 보는 것이 일반적이다. 그러나 콘은 이 부분을 경과적인 부분으로 해석하지 않고, 이 부분에 재현부의 제1주제를 예비하는 성격이 더 비중 있게 나타난다는 것을 근거로, 경과적인 부분부터 재현부의 제1주제부로 구분했다.

리듬에서는 포코 알라르간도, 음색에서는 하모닉스 등을 사용하여, 이러한 변화들이 종지감을 강화하여 전환감에 기여하도록 구성하면서도 빠르기를 섹션과 불일치하게 조직한 것이 특징적이라 하겠다.

이어서 <악보Ⅳ-3>의 전개부에서는 제1, 2주제가 결합되어 나타난다. 제1주제의 바이올린동기 음형이 피아노에서 세 박자 패턴으로 간헐적으로 등장하고, 제2주제 바이올린의 다성부적 선율은 그대로 바이올린에서 지속되어 칸틸레네 성격이 지속되고 다이내믹이 고조된다. 특히 제1주제의 소재는 2악장, 4악장 등 느린 악장을 제외한 악장에서 반복되어 전체 작품에 통일성을 부여하고, 각 악장에서 섹션 간 주제적 연결을 꾀한다.

<악보Ⅳ-3> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, 전개부의 선율소재

전개부

- 제 2주제의 바이올린 선율 소재 사용
- 제 1주제의 바이올린 선율 소재 사용

<악보Ⅳ-4> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, 전개부의 화성분석

전개부

F Major

D<sub>7</sub> (딸림화음)

복조성

D<sub>b</sub> Major

T (으뜸화음)

부가음 F

부가음 F, A

부가음 F

부가음 D<sub>b</sub>

D<sub>7</sub> stacc. sempre

(stacc.)

∅

T

T

∅

<악보Ⅳ-4>전개부 화성적 측면에서의 특징은 복조성이 나타난다는 것이다. 마디26에서 F장조의 딸림화음(D)과 D<sub>b</sub> 장조<sup>72)</sup>의 으뜸화음(T)이 함께 사용되었다고 볼 수 있다. 마디26부터 마디30까지 바이올린과 피아노의 오른손은 F장조의 딸림7화음을 지속시키기 때문에, 바이올린에서 마디27-29의 F<sub>4</sub>와 마디28의 A<sub>4</sub>, 그리고 마디30의 D<sub>b</sub><sub>5</sub>는 부가음으로 해석할 수 있다. 피아노의 왼손은 D<sub>b</sub> 장조의 으뜸화음으로 시작하여 5음이 생략된 이끈화음(vii)과 번갈아 나타나 분명히 D<sub>b</sub> 장조의 성격

72) 각주 69)에서 언급한 것과 같이 중심축 이론(Axis system)을 적용하면, T축인 A음에서 5도 위인 E음과 감7화음을 이루는 음인 D<sub>b</sub>이 D축을 형성한다고 분석할 수 있다. 즉, 전개부에서 복조성으로 등장하는 D<sub>b</sub>을 제1주제와 제2주제의 T축에 대한 D축으로 볼 수 있다.

을 드러낸다.

재현부는 <악보Ⅳ-5>의 마디55부터 시작된다. 재현부(악보Ⅳ-5)는 2/2이지만 청취 시 인지되는 박자는 3/4이기 때문에, 제시부(악보Ⅳ-6)와 재현부의 시작이 동일하게 들린다. 그 이유는 스트라빈스키가 제시부 시작과 동일한 박과 리듬패턴을 재현부의 시작부분에 배치하였기 때문이다. 이를 위해 그는 피아노를 마디55에서 2박 쉰 후에 세 번째 박에서 7연음부로 등장시키고, 피아노의 등장 시점으로부터 3박 이후에 그 뒤를 바이올린의 아르페지오 음형이 따라가도록 구성하였다.

<악보Ⅳ-5> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디52-59, 제시부와 재현부 비교

재현부

기보된 박자 2/2  
청취시 인지되는 박자 3/4

The image displays a musical score for measures 52-59 of the first movement of 'Duo Concertante'. It compares the Presentation (measures 52-55) and the Recapitulation (measures 57-59). The time signature is 2/2, but the perceived rhythm is 3/4. Red brackets above the staves highlight 3-measure groups. In the Recapitulation, a circled section shows a piano 7-note arpeggio starting at measure 57, followed by a violin arpeggio at measure 59. Dynamics include *ppp sub.* and *ppp*. Performance instructions like *laissez vibrer* are present.

<악보Ⅳ-6> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-6, 제시부와 재현부 비교

제시부

기보된 박자 3/4

Igor Stravinsky

M. M. ♩ = 88      3박      Cantilène      3박      3박

5박

이로 인해 청취시 본 악장의 시작과 끝이 동일한 박으로 들리게 되며, 박자를 다르게 기보하여 반복에 의한 단조로움을 피하면서도 전체 악곡에 통일성을 주려는 작곡가의 의도가 담겨있다고 하겠다(악보Ⅳ-6). 또한 앞서 콘의 논문을 통해 언급했던 ‘듣는 사람이 예상하지 못하도록 섹션을 만드는 스트라빈스키의 방식’<sup>73)</sup>은 본 악장 제시부와 재현부의 제 1주제에서 박자와 리듬을 통해 나타나며, 이를 통일성을 주는 범위 안에서 조직하여 결과적으로 본 악장이 소나타 형식의 균형감을 갖추게 된다고 본다.

73) Cone, “The Uses of Convention: Stravinsky and His Models,” 295.

## 2) 바로크 시대의 특징적 리듬 사용

### (1) 부점 리듬

스트라빈스키의 여러 작품에서 바로크 시대의 특징적 기법과 양식들이 발견되며,<sup>74)</sup> 본 작품에서는 부점리듬, 오스티나토와 대위적 텍스처를 통해 나타난다. 그가 신고전주의시기에 언급한 ‘바흐로 돌아가자’는 표어를 통해서도 그의 바로크 시대에 대한 선호도를 가늠할 수 있다. 특히 그는 18세기의 특징적 리듬인 부점 리듬을 고전적 양식을 나타내기 위한 목적으로 중요하게 사용하였다고 밝혔는데,<sup>75)</sup> 여기서 18세기의 특징적 리듬은 고전주의 시대의 리듬을 의미하는 것이 아니라, 18세기 전반 바로크 시대의 프랑스 서곡(french overture)에 나타나는 부점 리듬을 뜻한다고 본다.

프랑스 서곡은 바로크 시대의 오페라와 발레, 칸타타에 붙여진 관현악 곡으로 유려한 선율이 특징이었던 이탈리아 서곡과는 다른 특징을 가지고 있었다. 당시 서곡은 세 섹션으로 이루어져 있었는데, 이 중 프랑스 서곡은 느리고 - 빠르고 - 느린 세부분으로 구성되어 있었으며, 프랑스 서곡의 가장 큰 특징은 느리고 장중한 분위기의 부점 리듬이라고 할 수 있다. 이는 때로 행진곡 같은 분위기로 작곡되기도 하였다.<sup>76)</sup> <악보Ⅳ-7>는 프랑스 작곡가 뢰리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)의 아르미드 서곡의 시작부분으로 바로크 시대 프랑스 서곡의 특징인 부점 리듬의 모형을 보여준다.

74) 바이올린 작품 중 《바이올린 협주곡》은 바로크 시대의 콘체르탄테 스타일로 작곡되었다. Stephen Walsh, "Stravinsky, Igor," October 29, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52818pg6>.

75) Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 20-21; Carr, *Multiple Masks : Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*, 103-104.

76) David Schulenberg, *Music of the Baroque* (New York: Oxford University Press, 2001), 68-69, 101-103, George Gow Waterman and James R. Anthony, "French overture," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed October 28, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10210>.



<악보Ⅳ-7> 뮐리 《아르미드》(Armide), LWV 71 서곡 시작 부분



위와 같은 프랑스 서곡의 느린 템포를 가지는 부점 리듬은 신고전주의시기에 작곡된 스트라빈스키의 여러 작품에서 발견된다. 이에 대해 화이트는 《뮤즈를 거느린 아폴로》(*Apollo Musagetes*, 1927-28)의 프롤로그인 아폴로의 탄생 도입부에서 프랑스 서곡에서 나타나는 부점 리듬이 나타나며, 이는 17세기와 18세기에 나타나는 뮐리의 스타일을 따른 것이라고 하였다.<sup>77)</sup>

한편 슈나이더(David E. Schneider)는 《피아노 협주곡》 1악장의 도입부에서 프랑스 서곡의 전통적 양식이 나타나며, 스트라빈스키가 절정의 부분에서 다시 템포를 라르고(largo)로 늦추고 시작부분에 등장했던 행진곡(march)풍의 부점 리듬을 다시 등장시켜, 이는 마치 격식을 차리는 듯한 분위기를 자아낸다고 하였다(악보Ⅳ-8).<sup>78)</sup> 또한 슈나이더는 스트라빈스키가 오케스트라에서 전개되는 부점 리듬위에 리듬적으로 활기를 띠는 층을 피아노 솔로로 더하였는데, 그 결과 피아노 오른손의 16분음표를 기준으로 한 6연음부 음형과 왼손의 4분음표를 기준으로 하는

77) White, *Stravinsky-The composer and his Works*, 163.

78) David E. Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006), 158, 169.


3연음부 음형이 오케스트라의 부점 리듬과 박을 분할하는 최소 단위가 2:3(피아노:오케스트라)이 되어 리듬적인 면에서 대위적 텍스처가 나타난다고 분석한다(악보Ⅳ-8).<sup>79)</sup>

<악보Ⅳ-8> 《피아노 협주곡》 1악장의 [a]마디1-4(Largo)와 [b]리허설 번호45(Maestoso, Largo del principio)

**a**

Stravinsky, Concerto for Piano and Winds, introduction, mm 1-4

**Largo** ♩ = 98 (96-100)




**b**

Stravinsky, Concerto for Piano and Winds, movement 1. "Largo del principio" reh. no. 45

**Maestoso** ♩ = 48 (Largo del principio)

Solo piano



첫 부분를 연상시키는 템포와 부점 리듬

79) Schneider, 위의 책, 169-170.

본고의 《듀오 콘체르토》 3악장에서는 느리면서도 기존의 프랑스 서곡의 특징에서 변형이 가미된 부점 리듬이 나타난다. 본 악장은 템포가 M.M.=44-42로 상당히 느린 템포를 가진다. 마디4부터 바이올린에서 도약하는 선율을 지닌 부점 리듬이 전개되고 이어 피아노가 받는다. 이 부점 리듬은 마디9에서도 등장하며, 이때는 바이올린과 피아노의 오른손에서 동시에 나타난다(악보Ⅳ-9).

<악보Ⅳ-9> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-10의 부점 리듬

M. M. ♩ = 44 - 42

The musical score is written for Violin and Piano. The time signature is 3/4. The tempo is marked as M.M. = 44-42. The piano part has a dynamic marking of 'p'. The score shows measures 1 through 10. In measure 4, the violin has a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note, while the piano has a rhythmic accompaniment. In measure 9, both the violin and piano have a similar rhythmic pattern. In measure 10, the pattern continues. Boxes are drawn around the specific rhythmic figures in measures 4, 9, and 10 to highlight the '부점 리듬' (dotted rhythm).

또한 느리고 장중한 느낌의 부점 리듬은 마디12 이후부터 진행된다. <악보Ⅳ-9>에서 처음 등장하는 부점 리듬이 도약 선율로만 구성된 것에 비해 <악보Ⅳ-10>의 부점 리듬은 단2도로 이루어진 음형(A $\sharp_3$ -B $_3$ )이 바이올린의 전체 음역 중에서 상대적으로 낮은 음역에서 반복되

고, 이 반복되는 단2도([a])가 도약 후 장2도, 단3도([b])와 연결되며, 결과적으로 두 개의 층([a] 와 [b])이 형성된다.

스트라빈스키는 <악보Ⅳ-9>과 <악보Ⅳ-10>의 두 부점 리듬의 아티클레이션을 다르게 조직하였으며, 피아노 파트의 역할도 변모시켰다. <악보Ⅳ-9>에서는 피아노 파트가 선율을 연결하거나 화성을 채우는 역할을 했다면, <악보Ⅳ-10>의 마디11 중간부터 동일한 음가로 어택을 주어 운동성을 띄는 음형으로 진행되어 그 역할이 변모된 것으로 볼 수 있다.

<악보Ⅳ-10> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디11-18의 부점 리듬

The image shows a musical score for 'Duo Concertante' by Stravinsky, measures 11-18. The score is in 4/4 time and features a piano part with a complex rhythmic pattern. The piano part is divided into two systems, measures 11-14 and 15-18. The piano part is marked with 'a' and 'b' in blue boxes, and 'm2' and 'm3' in red boxes. The piano part is marked with 'a' and 'b' in blue boxes, and 'm2' and 'm3' in red boxes. The piano part is marked with 'a' and 'b' in blue boxes, and 'm2' and 'm3' in red boxes.

위와 같이 스트라빈스키는 전통적인 리듬을 활용하여 고전적인 면모를 의도적으로 드러내고자 하면서도 자신만의 방법으로 변형시켜서 사용하였다. 이러한 특징들이 스트라빈스키만의 ‘신’고전주의 어법이라고 할 수 있겠다.

덧붙여 살펴보면, 다양하게 나타나는 스트라빈스키의 신고전주의적 면모 중 ‘인용’이 한 부분을 차지하는데, 그는 이전 시대의 작품을 인용할 뿐 아니라 자신의 작품까지도 자신의 새로운 작품에 인용하는 양상을 보여주기도 한다. 《듀오 콘체르탄테》의 3악장에 등장하는 <악보Ⅳ-9>와 <악보Ⅳ-10>의 두 스타일의 부점 리듬 음형도 각각 스트라빈스키의 다른 작품에서 인용된 후 변형된 것으로 보인다. 이러한 점은 작곡가의 또 다른 바이올린 작품인, 《바이올린 협주곡》에서 나타나는 유사한 형태의 동기를 통해 유추할 수 있다.

<악보Ⅳ-11> 《바이올린 협주곡》 2악장 ‘아리아 I’의 도입부

**II. Aria I**

Tempo  $\text{♩} = 116$

The score shows the introduction of the 'Aria I' movement. The Violino Solo part begins with a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-piano (mp) section. The other instruments enter with various dynamics and articulations, including pizzicato (pizz.), arco, and sf (sforzando). The score includes measure numbers 51 and 52, with a specific melodic phrase in the Violino Solo part highlighted by a box.

《바이올린 협주곡》의 2악장 ‘아리아 I’에서는 <악보Ⅳ-9>와 유사한 아티쿨레이션을 가진 도약 위주의 선율을 찾을 수 있으며(악보Ⅳ-11), 1악장 ‘토카타’에서는 <악보Ⅳ-10>와 유사한 음정 구조와 동일한 아티쿨레이션을 지닌 동기가 발견된다(악보Ⅳ-12).

<악보Ⅳ-12> 《바이올린 협주곡》 1악장 ‘토카타’의 리허설 번호 22-25

The musical score for measures 22-25 of the first movement 'Toccata' of the Violin Concerto is shown. The score includes parts for Flute 1, Violin Solo, Violin Unison, Clarinet in A, Flute 1, Violin Solo, Violin 1 & 2, Violoncello, and Contrabass. Measures 22-25 are highlighted with a bracket. Red circles and labels 'm2' and 'm3' indicate specific intervals. The score includes various performance markings such as 'staccato-marcato', 'pizz.', 'cant. espress.', 'poco p', 'p stacc.', and 'arco'.

스트라빈스키는 위와 같은 부점 리듬을 자신의 여러 작품에 의식적으로 사용하였으며, 이에 대해 “부점이 있는 리듬은 18세기의 특징적 리듬이며, 이 부점 리듬을 이전 양식을 의도적으로 인용하기 위해 사

용하며, 부점이 있는 리듬을 활용하는 방식을 통해 고전주의적인 면모를 환기시켜보고 싶었다”<sup>80)</sup>라고 자신의 관점을 분명히 밝혔다.

이로써 그는 본 악장에 바로크 서곡의 특징적인 리듬인 부점 리듬을 신고전주의 어법으로 승화 시켰다. 그는 자신만의 새로운 방법으로 재조직한 리듬을 인용의 방식을 통해 또 다시 변형하는 등, 끊임없이 이전 양식을 활용하여 전통을 지닌 새로움을 개척한 것으로 여겨진다.

---

80) Stravinsky & Craft, 위의 책, 20-21.

## (2) 오스티나토와 대위적 텍스처

본 작품의 2악장에서는 오스티나토와 대위적 텍스처가 함께 나타난다. 먼저 오스티나토란 연속적으로 어떠한 패턴을 다수 반복하는 기법으로, 이는 13세기에 영국의 캐논 “여름이 왔도다”(Sumer is icumen)에서 최초의 예를 볼 수 있다. 오스티나토는 17세기 이후, 베이스 라인이 계속 반복되는 파사칼리아와 화성의 패턴이 반복되어 회전하는 샤콘느를 통해서 바로크시대에 가장 널리 사용되었다. 20세기에는 오스티나토가 더욱 다양한 방식으로 쓰이는데, 버르토크와 스트라빈스키는 특히 리듬 오스티나토를 즐겨 사용하였다.<sup>81)</sup> 버르토크는 전통적인 다성음악이나 폴리리듬을 바탕으로 한 오스티나토를 중첩하여 사용하였는데, 이를 시작과 끝의 시점이 동일하도록 조직한 반면, 스트라빈스키는 《현악사중주를 위한 세 개의 소품》의 1악장에서 시작점과 끝나는 지점을 서로 다르게 한 여러개의 오스티나토를 중첩하여 사용하기도 하였다(악보Ⅳ-13).<sup>82)</sup>

이 작품은 짧은 세 악장으로 구성되어 있는 현악 사중주 곡으로 <악보Ⅳ-13>과 같이 1악장에서 중첩된 오스티나토 기법을 활용한 전개가 돋보인다. 제1바이올린과 첼로 파트에서 오스티나토가 시작하는 지점은 같으나 끝나는 지점이 서로 다르다. 또한 제2바이올린과 비올라는 시작 지점과 끝나는 지점이 모두 다를 뿐 아니라 특히 제2바이올린은 오스티나토가 불규칙적인 패턴으로 반복된다.

제1바이올린에서 선율성을 지닌 오스티나토가 4분음표를 기준으로 23박 동안 전개되며 총 4번 반복되고, 이때 첼로에서 7박 패턴으로 리듬 오스티나토가 총 14번 반복된다. 첼로와 마찬가지로 비올라에서도 7

---

81) Laure Schnapper, "Ostinato," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed August 26, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20547>.

82) Schnapper, 위의 글. Bartók의 *Music for Strings Percussion and Celesta*와 Reich의 *Clapping Music*에서 중첩된 오스티나토가 사용되었다.



박 패턴의 오스티나토가 전개되는데 다른 파트와 달리 시종일관 동일한 음정(D)으로 진행된다.

<악보Ⅳ-13(1)> 《현악사중주를 위한 세 개의 소품》 1악장의 마디1-16

M. M. ♩ = 126

1er Violon  
2me Violon  
arco  
Alto  
pizz.  
Violoncelle

Sur le sol Glissez avec toute la longueur de l'archet jusqu'à la fin. (V)  
mf  
pizz.  
mf  
sul ponticello (al fine)  
p  
fp subito  
f  
pizz.  
semibre mf  
f  
p  
f  
p  
f  
p

23

7

arco  
sur le sol du talon V V V V  
excessivement sec  
sempre simile

7

7

7

7

sempre simile

23

7

7

7

7

sempre simile

<악보Ⅳ-13(2)> 《현악사중주를 위한 세 개의 소품》 1악장의 마디52-58

위의 예시는 수직적인 화성의 맥락이 고려되기보다는 각자의 성부가 동등하게 전개되고 있으므로 본 악곡은 오스티나토를 활용한 대위적 텍스처<sup>83)</sup>가 형성되었다고 볼 수 있겠다.

반면 오스티나토가 배경으로만 사용된 예시는 스트라빈스키의 바이올린과 피아노를 위한 작품인 《이탈리아 모음곡》에서 찾을 수 있다. 이 작품의 3악장인 ‘타란텔라’(Tarantella)는 A-B-A’-B’-coda의 구조를 가진다. <악보Ⅳ-14>는 이 중 코다가 시작되는 부분으로, 바이올린이 섹션A에서 등장했던 주제를 기반으로 한 음형을 전개하는 동안 피아노에서 8분음표를 기준으로 8박 패턴의 오스티나토가 진행된다. 특히 바이올린 선율의 리듬 동기를 2마디나 혹은 3마디로 구성하여, 오스티나토의 패턴과 끝까지 어긋나도록 조직하였다. 이러한 대위적 텍스처는 유니즌

83) 서정은, “20세기 음악에 나타난 대위적 텍스처의 양상들 (Ⅰ),” 『서양 음악학』 제 10권 제2호 (2007), 102.

본 내용은 서정은의 논문에서 명시된 대위적 텍스처에 대한 정의와 설명을 바탕으로 하였으며, 그 중 대위와 텍스처에 대한 저자의 원문은 다음과 같다. “전경 (foreground), 즉 주된 것(들), 더 중요한 것(들), 또는 본질적이고 뼈대를 이루는 것과 배경(background), 즉 덜 중요한 것(들)으로 크게 나뉘는 음악적 짜임새(텍스처)가 있는가 하면, 모방기법에 의한 작품과 같이 주·부 성부의 구분 없이 성부들간의 동등하고 자율적인 관계성이 성립되는 짜임새(텍스처)도 있다. 또한 모방이 사용되지 않은 경우라도 독립적인 선율들 간의 조화와 대조에 의해 음악이 짜여지는 예들도 있다.”

으로 시작하는 도입부와 대조를 이루며, 흥미를 유발한다.

<악보Ⅳ-14> 《이탈리아 모음곡》 3악장 ‘타란텔라’ 마디140-154의 오스티나토

또한 주제는 6/8박자로 분명한 박절적 악센트를 지니고 전개되지만, 배경이 되는 오스티나토는 새로운 마디줄을 형성하며 주제와 어긋난 박의 진행을 피하므로 독특한 분위기를 자아낸다(악보Ⅳ-14).

스트라빈스키는 악곡이 특정 박절을 형성하지 않도록 마디줄을 아예 없애고 각 층이 각기 다른 박절을 지니도록 만들기도 하였는데, 이

러한 방식은 《듀오 콘체르탄테》의 2악장에서 찾을 수 있다.

<악보Ⅳ-15>는 본 악장의 다섯번째 마디이며, 4분음표를 기준으로 72박 동안 마디줄 없이 진행된다. 본 악장에서는 주제와 모방, 그리고 오스티나토가 함께 전개되는 대위적 텍스처가 나타난다.

<악보Ⅳ-15> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디5의 대위적 텍스처

(a) vn 주제 선율 1

모방

(c) pf 주제 선율 1

(d) 불규칙 대선율

(e)  $G_3-A_3-F \#_4-A_3$  오스티나토 70박자 동안 지속

(b) tr accent : 7 X 4

(c) pf 주제 선율 2

먼저 바이올린의 주제선율(a)은 총 세 번 반복되며, 첫 주제선율은 23번째 박에서 시작하여 14박 동안 진행된다. 이 선율은 마치 D장조인 것과 같이 들리지만 최저 성부가 G장조를 확연히 드러내고 있기 때문에 본 조성의 딸림화음으로 해석 할 수 있다.<sup>84)</sup> 반면 세번 반복되는 각 주제선율 사이에는 또 다른 리듬패턴(b)이 등장하는데, 이 리듬은 각각 1, 4, 3, 2번째 음에 악센트를 동반한 16분 음표 음형을 일곱 박 동안 지속한다. 이는 트릴 악센트와 음고 악센트로 인해, 16분음표 7개씩 묶여 패턴을 이루고 리듬 오스티나토를 형성한다.

피아노(c)는 바이올린 주제선율의 옥타브 아래에서 모방되는데 주제선율과 동일한 화성과 리듬으로 시작한다. 이는 총 4번 반복되는데, 바이올린의 첫 주제선율이 마친 후 등장한 피아노 선율이 세 번째 등장할 때는 바이올린과 중첩되기도 하며, 네 번째 등장 할 때는 바이올린보다 한 박자 먼저 나오는 등, 모방기점이 매번 다르게 전개되는 것이 특징이라 하겠다.

또한 피아노에서 주제선율의 배경역할을 하는 대선율(d)이 전개된다. 이는 옥타브 안에서 단조로운 선율로 이루어져 있고 도약이 적은

84) 조성과 화성에 대한 설명은 다음 제3항 ‘조성을 근간으로 하는 특징적 면모’를 참고하시오.



것이 특징적이며 패턴이 없이 불규칙적으로 진행된다.

마지막으로 16분음표 음형( $G_3-A_3-F\#_4-A_3$ )이 오스티나토(e)를 형성하며 70박자동안 지속된다. 이 리듬 오스티나토는 지속음의 역할도 함께 수행한다. 또한 오스티나토는 섹션B가 시작되면 사라지는데, 이는 A-B 구조의 본 악장에서 두 섹션을 구분 짓는 요소 중 하나로 볼 수 있다. 그러므로 오스티나토 사용의 여러 목적 중,<sup>85)</sup> 악곡의 구조를 구축 시키기 위한 목적으로 오스티나토를 사용한 것으로 해석할 수 있겠다.<sup>86)</sup>

<표IV-9> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디4이후 4분음표를 기준으로 72박 동안 형성되는 오스티나토와 대위적 텍스처

박	1~5	6~10	10~15	16~20	21~25	26~30	31~35	36~40	41~45	46~50	51~55	56~60	61~65	66~72
바 이 올 린						(a)주제선율1 (제23~36박)		(b)리듬 (제37~43 박)	(a)주제선율2 (제44~53박)		(b)리듬 (제54~60 박)		(a)주제선율3 (제61~72박)	
				지속음 A <sub>4</sub> , D <sub>5</sub> (제1~22박)		지속음 D <sub>4</sub> (제23~36박)			지속음 D <sub>4</sub> (제44~53박)				지속음 D <sub>4</sub> (제61~72박)	
피 아 노						(c)주제선율1 (제26박~37박)		(c)주제선 율2(제 38~45박)		(c)주제선율3 (제46~59박)			(c)주제선율4 (제60~72박)	
						(d)16분음표 불규칙 대선율 (제4~72박)								
						(e)16분음표 오스티나토 (제1~70박)								

85) Laure Schnapper, "Ostinato," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed August 26, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20547>.

86) Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 27-28.  
스트라빈스키는 반복되는 오스티나토를 정적인 역할을 위해 사용한다고 밝혔다. 그는 “정적(static)인 것이란 발전적이지 않는 것(anti-development)을 뜻하며, 발전하는 전개에는 반드시 대립하는 것이 필요하다.”고 하였다.

### 3) 조성을 근간으로 하는 특징적 변형

#### (1) 복합선법(polymodality)

스트라빈스키의 신고전주의 작품들에서 조성을 근간으로 하는 그의 특징적인 어법들이 발견된다. 당시 조성체계를 벗어나려는 움직임이 만연한 가운데, 한편으로는 무조성 작품과 12음기법 작품이 한 주류를 이루고, 또 다른 한편으로는 조성을 바탕으로 작곡가만의 독자적인 선법(mode)<sup>87)</sup>이나 고유한 화성체계를 발전시킨 작품들이 작곡되었다.

예를 들어, 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1872-1915)은 3도 구성방식 보다 4도 구성방식인 신비화음을 즐겨 사용하였으며, 드뷔시(Claude Debussy, 1862-1918)는 증3화음을 사용하여 화성적 색채감을 더하기도 하였다. 이에 비해 스트라빈스키의 작품은 범조성(pantonicity)적인 면모를 보인다.<sup>88)</sup> 특히 그는 기능화성체계를 벗어나면서도 여전히 3화음을 토대로 한 체계를 구축했다. 또한 그의 작품에는 범온음계주의(pandiatonicism), 그리고 복합선법(polymodality)의 면모도 드러나는데, 이러한 체계 모두 조성을 근간으로 한 체계라고 할 수 있다.

한센(Hansen)은 스트라빈스키의 화성체계를 범온음계주의로 설명한다.<sup>89)</sup> 반음계주의(chromaticism)의 반대적인 경향인 범온음계주의는 조성과 화성의 체계를 사용하지만 이를 기능화성의 제한 없이 쓰는 것을 뜻한다. 이는 하나의 화음을 중심으로 그 3화음 안에 속하지 않은 온음

---

87) Harold S. Powers, et al, "Mode," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed September 15, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43718>.

88) 본문의 범조성(pantonicity)은 19세기 말 이후 조성어법이 확장되어 조를 중심으로 하면서도, 어느 조인지 식별이 가능한 경계선을 넘나들 정도로 변화가 된 조성 어법을 뜻한다.

William Drabkin, "Pantonicity," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed September 15, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20835>.

89) Peter S. Hansen, *An Introduction to Twentieth-Century Music* (Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1961), 173.

계적 음이 자유롭게 부가되는 형태로 다수 사용되며, 보통 최상성부에 6도, 7도, 9도의 부가음이 더해진 3화음의 형태로 나타난다.<sup>90)</sup>

한편 딜레그(Célestin Deliège)와 램브(Michaël Lamb)는 스트라빈스키 신고전주의 작품에서 복합선법의 체계가 다수 발견되며, 그가 봄의 제전 이후로 선법의 음계를 즐겨 사용하였다고 언급한다. 또한 위와 같은 작품에서 복합선법이 반음계적으로 나타날 때 수직적인 화성의 독특한 성격이 더욱 드러난다고 덧붙인다.<sup>91)</sup>

복합선법의 다른 예로는 버르토크의 복합선법 반음계주의(polymodal chromaticism)를 들 수 있다. 그는 1943년 하버드 대학의 강연에서 복합선법 반음계주의를 언급하며, 이는 자신의 음악어법에서 중요한 요소들 중 하나라고 설명하였다. 복합선법 반음계주의란 하나의 주음 위에 서로 다른 여러 가지의 선법을 복합적으로 구성한 것이다. 예를 들어, 리디아와 프리지아 선법을 함께 구성하여 두 선법이 공존하는 선법을 만드는 것이다. 그런데 이 두 선법을 나열하면 옥타브 안의 12음이 모두 등장한다. 그러나 이 선법이 나타나는 버르토크의 작품을 12음기법이나 무조성 음악으로 볼 수 없다. 그 이유는, 12음기법은 음계의 체계나 화성적 상호관계가 거의 없는 것에 비해, 버르토크는 그의 작품에서 이 선법으로 화음을 조직할 때 3도 구성체계를 더 많이 사용하였고, 그 화음들이 조성을 근간으로 할 뿐 아니라 그 화성의 배경이 분명히 드러나기 때문이다. 그러므로 버르토크의 선법은 리디안과 프리지안을 결합하여 음계상의 반음계가 형성되는 복합선법으로 볼 수 있겠다.<sup>92)93)</sup>

---

90) <http://en.wikipedia.org/wiki/Pandiatonicism> 2015년 6월 4일 검색; "Pandiatonicism," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed September 7, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20799>.

91) Célestin Deliège, Michaël Lamb, "Stravinsky: Ideology ↔ Language," *Perspectives of New Music* Vol.26(1) (1988), 90-91.

92) Malcolm Gillies, "Bartók, Béla," *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, accessed June 3, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40686pg6>.



본고에서는 《듀오콘체르탄테》에 나타나는 복합선법을 모드(선법)와 모드(장단체계)를 결합한 의미로 정의하고 논의하려고 한다. 여기서 모드(mode)<sup>94)</sup>란 교회선법(church mode)에 한정된 것이 아니라 선법과 장단체계를 아우르는 의미이다.

본 작품에서는 마치 복조성<sup>95)</sup>과 같이 조성과 선법이 동시에 전개되기도 하며, 조성음악의 악곡 안에서 장조와 단조의 화성이 혼용되는 것과 같이 조성과 선법이 병치되어 나타나기도 한다. 여기서 주목할 만한 점은 조성과 선법이 동시에 나타날 때나 병치될 때의 경우 모두 버르토크의 복합선법과 같이 각 모드의 중심음이 동일하다는 점이다.

위의 두 가지 예가 동시에 나타나는 악장은 2악장(G음이 중심음)과 5악장(C음이 중심음)이다. 먼저 2악장은 앞 뒤 악장에 비해 조성감이 강하게 드러난다. 악곡 처음부터 끝까지 F#조표를 유지하며, G장조를 중심으로 전개된다(악보Ⅳ-16).

본 악장에서 주목할만한 점은 <악보Ⅳ-16>과 같이 G음을 중심으로 G장조와 믹솔리디안(mixolydian)<sup>96)</sup>이 대위적으로 함께 전개되는 것이다. 두 음계는 제7음과 제8음 사이가 반음간격일 때(F#-G) G장조이고 온음간격일 때(F-G) 믹솔리디아 선법의 성격을 가지게 된다.

피아노의 상 성부는 바이올린의 G장조 주제선율을 모방하고, 피아노의 가운데 성부는 믹솔리디아 선법으로 진행되며, 최하위 성부는 G장조 음계상의 제1음, 제2음, 제7음으로 이루어진 오스티나토를 지속한다. 모든 성부가 독립적으로 진행되고 수직적인 진행보다 수평적인 진행이 우위에 있기 때문에 이를 믹솔리디아 선법과 G장조가 결합된 것으로 보는 것이 타당하며, 복합선법의 면모를 보인다고 할 수 있겠다.

93) 버르토크의 《현악기·타악기·첼레스타를 위한 음악》(Music for Strings, Percussion and Celesta, 1936)의 1악장, 《바이올린 협주곡 2번》(Violin Concerto No.2, 1937 - 8)와 같은 작품들에서 복합반음계주의선법이 사용되었다.

94) 본문에서 조성과 선법을 아울러 언급할 때 모드(mode)라는 단어를 사용하였다.

95) 스트라빈스키는 《봄의제전》(The Rite of Spring, 1913)과 《페트루슈카》(Petrushka, 1911)에서 복조성과 복화음을 사용하였다.

96) 믹솔리디안(mixolydian)은 교회선법 중 G로 종지하는 선법으로 제3음과 제4음의 사이, 제6음과 제7음 사이가 반음이다.

<악보Ⅳ-16> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디5의 복합선법

musical score for "The Rose Tree" in G Major, Mixolydian mode. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system shows the vocal melody and piano accompaniment. The mode is indicated by the key signature (one sharp) and the absence of a double sharp for the seventh degree (F#). The tempo is marked "Allegretto" and the time signature is 2/4. The score includes a repeat sign and a first ending bracket.

대위적 맥락<sup>97)</sup>으로 우연적인 불협화가 생기는 것도 특징적이다. 그러나 사용된 두 모드가 G음을 중심으로 하는 조성과 선법이기 때문에 불협화가 청각적으로 두드러지게 들리지 않는다.

또한 앞서 언급했듯이 같은 으뜸음조 안에서 장단조의 화성이 혼용되는 것과 같은 맥락으로, G장조와 믹솔리디아 선법이 G음을 중심으로

97) 서정은, “20세기 음악에 나타난 대위적 텍스처의 양상들 (I),” 109-110.

“조성적 맥락에서 벗어났으나 조성적 3화음들을 사용한 새로운 대위적 양상들을 복조성(polytonality)에서 볼 수 있다. 스트라빈스키 뿐 아니라 20세기 초 미요, 아이브스 등이 즐겨 사용했을 뿐 아니라 20세기 후반의 작곡가들에게서도 종종 발견할 수 있다. 예컨대 쉬니트케(Alfred Schnittke, 1934-1998)의 두 대의 바이올린을 위한 《모츠-아르트》(Moz-Art nach KV 416D, 1976)에서는 복조성과 캐논 등 전통적인 요소를 이용한 대위적 텍스처를 발견할 수 있다.”

로 전개되는 맥락 안에서 혼용되기도 한다. <악보Ⅳ-16>피아노 가운데 성부에서 전개되었던 믹솔리디아 선법은 <악보Ⅳ-17>마디46의 바이올린에서 다시 등장한다. 마디46의 F $\sharp$ <sub>4</sub>음은 바이올린에서 처음 등장한 것이며, 이는 마디42에서 F $\sharp$ <sub>5</sub>음으로 다시 돌아간다. 그리고 마지막 마디 53에서 다시 등장하며, 바이올린이 믹솔리디아 성격을 가진 선율로 종지한다. 이때 마디46의 F $\sharp$ <sub>4</sub>음이 마지막 믹솔리디아 선율을 예비한 것으로 볼 수 있다.

<악보Ⅳ-17> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디45-54의 복합선법

vn 선율에서 처음 등장한 F $\sharp$ <sub>4</sub>      F $\sharp$ <sub>5</sub>로 돌아감

G Major      mixolydian      G Major

mixolydian

G Major      T<sub>9</sub> 5

한편, 마디54에서 피아노가 G장조의 으뜸화음으로 종지하고 있는데, G장조 으뜸9화음의 3음이 근음에 위치하여 종지하기 때문에 상대적으로 공허한 느낌을 준다(악보Ⅳ-17). 전체적인 맥락이 G장조인 것같

이 여겨질 수 있으나, 바이올린 선율을 믹솔리디아 선법으로 해석하여, 2악장의 도입부 마디5와 마찬가지로 종결구에도 G를 중심으로 한 복합선법을 사용하였다고 보는 것이 타당하다.

이와 같은 방식으로 5악장에서도 C음을 중심으로 하는 두 조성  
과 한 선법이 함께 등장한다(악보Ⅳ-18). 시작 화성은 c단조의 으뜸화음  
의 성격을 드러내고 있으며, 피아노 오른손의 D<sub>5</sub>음은 부가음으로 볼 수  
있다. c단조에서 시작한 악곡은 마디6에 등장하는 피아노 가운데 성부의  
G<sub>3</sub>음과 마디8이후 바이올린의 A단3화음으로 인해 a단조로 전조하는  
것처럼 보이기도 한다.

<악보Ⅳ-18> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8의 조성

The musical score for measures 1-8 of the 5th movement of the Duo Concertante is presented in two systems. The first system (measures 1-5) is in C minor (t) and features a violin melody with a tempo of 60 and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mp* and a *poco sf* marking. The violin part has a dynamic marking of *mp* and a *sf* marking. The second system (measures 6-8) is in C Major and features a violin melody with a dynamic marking of *p* and a piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mp* and the instruction *etc. mp e sempre legato*. The score includes annotations for '부가음 D5' (added note D5) and 'etc. mp e sempre legato'.

그러나 마디6에서 G<sub>3</sub>음이 G<sub>4</sub>음과 동시에 울릴 뿐 아니라 이

후 간혹 등장하는 G# 음들도 바로 Gb 음으로 해결되기 때문에 a단조로 보기 어렵다. 물론 <악보Ⅳ-18>의 섹션A"에서 특정한 조가 기능적 맥락으로 전개되는 것은 아니지만, C장조를 중심으로 하는 주요 화음들이 맥을 이어가고 있기 때문에 c단조에서 C장조로 전조했다고 보는 것이 타당하다.

또한 5악장의 종결구에서 선법이 조성과 함께 사용된다(악보Ⅳ-19). 섹션A의 주제선율이 마디17에서 네 마디동안 그대로 재현되어 c단조로 전개되다가 마디22의 피아노에서 C음을 중심으로 하는 믹솔리디아 성격이 드러나기 때문에, 본 악곡에서도 복합선법이 사용되었다고 볼 수 있겠다.

<악보Ⅳ-19> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디13-23의 복합선법

The musical score for measures 13-23 of the 5th movement of 'Duo Concertante' is presented in 4/16 time. The score is written for a piano and a violin. The key signature changes from one flat (B-flat) to C minor (t) at measure 19. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p), articulation (poco >), and phrasing slurs. Annotations in boxes identify specific harmonic elements: 'A'' at measure 13, '부가음 D5' (added 5th D5) at measure 17, 'c minor (t)' at measure 19, 'C mixoridian' at measure 22, and '중심음 C' (center pitch C) at measure 23.

복합선법을 사용하여 종지하는 악구는 3악장의 <악보Ⅳ-20>에서도 나타난다. 3악장은 2악장에 비해 조성감이 약하며, 선법적인 색채는 마지막 악구의 종지에서 드러난다. 피아노는 a단조로 전개되나 2악장에서 바이올린 파트만 선법으로 종지한 것과 같이 본 악장에서도 바이올린만 에이올리아 선법으로 종지하였다. 반면 피아노와 바이올린 모두 중심음이 A음이고 전체적으로 종결구가 a단조의 성격이 강하게 드러나기 때문에 바이올린을 a단조의 자연 단음계 선율로 볼 수도 있다. 조적 배경을 a단조로 볼 수 있는 근거는 다음 목 ‘종결구 종지의 이끈음적 성격’의 <악보Ⅳ-23>에서 자세히 논하겠다.

<악보Ⅳ-20> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디29-33의 복합선법

aeolian

a minor

$T_{9<}$

$t_7$

## (2) 종결구 종지의 이끈음(leading-tone)적 성격

이끈음적성격(Leittönigkeit)이란 이끈음을 의도적으로 만들어, 인접하는 음이나 화음을 통해 선적으로 진행 하는 것을 의미한다.<sup>98)</sup> 스트라빈스키는 본 작품에서 전통적인 규칙들, 예를 들어 딸림화음에서 으뜸화음으로 이어지는 종지와 같은 일반적인 규칙들 대신, 이끈음과 이끈화음을 사용하여 종전과는 다른 방식으로 내적 진행 관계를 구축했다.

먼저 말러(Wilhelm Maler, 1902-1976)의 화성학 책에 나오는 「Leittönigkeit」의 한 예시를 <악보Ⅳ-21>를 통해 살펴보자. 본 악보의 첫 화음인 L화음은 그 화음만 떼어 놓고 볼 때는 속7화음의 성격을 지니고 있지만, 바로 다음 화음인 버금딸림화음으로 연결되는 맥락을 f단조 안에서 살펴보면, L화음이 어느 화음에도 속하지 않는다는 것을 파악할 수 있다. 이때 버금딸림화음과 인접한 음들로 구성된 L화음을 버금딸림화음로 가기 위해 반음계 진행으로 이끈음화 시킨 ‘이끈음적성격’으로 해석할 수 있는 것이다(악보Ⅳ-21).

<악보Ⅳ-21> 이끈음적 성격을 가진 화성의 예시<sup>99)</sup>

Wagner, Meistersinger

(t = f)

L s<sup>4</sup> D<sup>4</sup> 5/3

98) Wilhelm Maler, *Beitrag Zur Durmolltonalen Harmonielehre* (New York: w. w. Norton, 1962), 백병동·장정익 공역, 『화성 구조와 기능』 (서울: 현대음악출판사, 1996), 152, 221.

99) Maler, 백병동·장정익 공역, 위의 책, 221.

본 작품에서는 1악장과 3악장의 종결구 종지에서 이끈음적성격을 가진 부분들이 발견된다. <악보IV-22>은 1악장의 마지막 부분으로, 마디61에서부터 피아노 왼손에서 종지를 향해 가는 반음계가 선적으로 진행된다. 반음계를 포함한 음들이 순차진행( $F\sharp_3$ - $F\flat_3$ - $E_3$ - $D_3$ - $C_3$ )을 통해 종지 화음인 F장3화음으로 가고 있는데, 이 부분의 화음들은 특정 조에 속한 화음으로 해석하기 어렵다. 이는 스트라빈스키가 일반적인 종지를 피하고, 이끈음적성격을 통해 종지감을 주려고 한 것으로 볼 수 있다.

<악보IV-22> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디60-64의 이끈음적 성격

악보IV-22 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디60-64의 이끈음적 성격

악보에는 피아노와 바이올린 파트가 표시되어 있다. 피아노 왼손은 마디 60에서 마디 64까지  $F\sharp_3$ ,  $F\flat_3$ ,  $E_3$ ,  $D_3$ ,  $C_3$ 의 순차진행 선이 그려져 있다. 바이올린 파트는 마디 63에서  $G_3$  음을 부가음으로 연주하며, 마디 64에서  $B\flat$  음이 두 박 지속 후 사라짐을 표시한다. 하단에는 화음 진행을 요약한 표가 있다.

$F\sharp$	$F$	$E$	$D$	$C$
-----------	-----	-----	-----	-----

F 장3화음  
제2전위

선적인 진행을 통해 도착한 마디63의 마지막 화음은 피아노 오른손의  $B\flat_3$ 음이 두박 이후 사라지고 F장3화음의 색채가 강하게 느껴지기 때문에, 바이올린의  $G_3$ 음은 부가음으로 해석된다. 또한 피아노 파트 중 마디63의 두 번째 박에서 옥타브로 올리는  $C_{2,3}$ 음이 강조되고 5도 관계의 음들( $F$ - $C$ - $G$ )이 공허한 잔향을 자아내기도 한다. 이 화음은 제2전위 형태이기 때문에 기존위치보다는 안정감이 덜하지만, 3화음이 강조되어 조성적인 느낌이 들기 때문에 이러한 면모는 신고전주의적이라고 볼 수 있겠다.



3악장은 a단조 으뜸화음의 7화음을 제3전위한 화성으로 마친다 (악보Ⅳ-23). 마디32의 화성을 보면, 근음에 A음이 아닌 G음이 위치하고는 있지만, 청각적으로 마디31에서 피아노 오른손의 G<sub>3</sub>음에서 A<sub>3</sub>음으로 움직이는 라인과 바이올린의 종지 A<sub>3</sub>음이 부각되도록 작곡하였기 때문에 a단조로 종지하는 느낌이 강하게 든다.

<악보Ⅳ-23> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디25-33의 이끈음적 성격

The musical score is for measures 25-33 of the 3rd movement of Duo Concertante. It is in 4/4 time and a minor key. The piano part is complex, with many chords and moving lines. The violin part has a melodic line with some grace notes. The score is annotated with harmonic analysis labels: 'a minor T9' at measure 28, '(D7) Tp 5 3' at measure 30, 'T9< 7' at measure 31, and 't 7' at measure 32.

<악보Ⅳ-23> 종결구 화성의 맥락을 a단조 안에서 살펴보면, 기능화성을 바탕으로 설명할 수 있는 화음이 몇 개 안 되는 것을 알 수 있

다. 마디27에서 마디33까지, 기능화성으로 표기된 화음을 중심으로, 이 화음의 음들과 인접한 음들로 구성된 화음이 선적으로 진행되고 있다. 이를 이끈음화 시킨 화음으로 해석하면, 악보의 화살표를 따라 진행되는 화음들을 이끈음적성격을 가진 화음으로 볼 수 있겠다.

위와 같이 본 작품에 나타나는 이끈음적 성격은조를 중심으로 하면서도 다른 방식의 종지를 만들기 때문에, 이를 조성을 근간으로 특징적 변형을 꾀한 스트라빈스키의 신고전주의 어법으로 볼 수 있다.

## V. 스트라빈스키의 신고전주의 미학을 접목한 연주·해석 제시

필자는 본장에서 앞서 살펴본 작품의 신고전주의적 특징을 바탕으로 그에 입각한 연주를 살펴보고자 한다. 여기에 신고전주의 미학적인 입장을 덧붙여 논의를 진행하려고 한다. 물론 상통하는 부분도 있으나, 연구의 초점을 분명히 하기 위해 두 연주가 동일한 의미를 가지지는 않는 것으로 간주하려고 한다.

먼저 신고전주의적 연주는 작품의 신고전주의적 특징에 따른 연주를 뜻하며, 이는 고전적 형식미, 리듬적 특성, 조성에 근간한 특성들을 각각의 의도에 따라 연주하는 것을 의미한다. 앞 장의 신고전주의적 특성에서 필자가 주목한 점은 일반적인 고전주의적 작품의 특징들을 어떻게 스트라빈스키가 ‘신’고전주의적으로 변형시켰는가 하는 것이었다. 그러므로 신고전주의적 연주에서 고려되어야 할 부분은 각 부분이 어떠한 전통을 바탕으로 한 것이며, 그 전통이 어떻게 변형 되었는가 일 것이다. 한편 신고전주의 미학에 입각한 연주에서 고려되어야 할 부분은 무엇보다 신고전주의의 미학적인 입장이 될 것이며, 더불어 스트라빈스키의 신고전주의적인 연주관과 밀접한 연관이 있다고 할 수 있겠다.

그러므로 신고전주의의 특징에 따른 연주가 미학에 입각한 연주와 완전히 일치한다고 볼 수 없으며, 오히려 신고전주의 미학에 입각한 연주가 그 특징에 따른 연주를 포괄한다고 해석해도 무방하다. 또한 신고전주의적인 특징들이 나타나는 작품이더라도 전적으로 그 특징만 나타나는 것은 아닐 것이다. 신고전주의적 특징의 범주를 벗어난 부분들, 예를 들어 불규칙한 리듬과 같은 작곡가 고유의 특징도 해석과 연주 시에는 미학적인 입장을 접목하여 재현되어야 한다고 본다.

그러므로 본장에서는 앞 장에서 분석한 신고전주의적 특성들과 함께 작품 전체를 고려하여, 신고전주의 미학에 입각한 연주가 요구되는

부분을 세 가지로 나누어 제안할 것이다. 이 세 가지 내용 중 ‘객관적 해석을 위한 일정한 템포 유지’와 ‘비낭만주의적 연주를 위한 감정표출의 절제’는 II장의 스트라빈스키의 객관적 연주관과 반낭만주의 미학적 입장과 직결되는 부분이며, ‘서정적인 특성을 배제한 선율표현’은 III장에서 언급된 스트라빈스키가 현악기의 서정적 표현을 거부하고 자신만의 작곡 기법을 통해 색다른 음색과 표현을 자아내도록 만든 것과 그 맥이 이어진다고 할 수 있겠다.

그리고 위와 같은 신고전주의 미학적 입장을 각 부분의 미시적 부분의 연주에 접목시킬 것이다. 먼저 위 세 가지 내용이 본격적으로 각 악곡에서 어떻게 연주 되어야 하는지에 대해 연구할 것이다. 본 V장의 각 항마다 동일한 하나의 악보 예를 가지고 연주자의 관점을 논의 할 것이며, 먼저 해당하는 악보를 연주자의 관점으로 분석하고 설명한 후 세 명의 연주자의 음반을 통해 연주를 비교해 보고, 이후 필자의 해석과 연주를 제안하는 순서로 하겠다. 연주 비교를 위해 분석 자료로 사용한 음반 정보는 다음 표와 같다(표 V-1).

첫 번째, 기틀리스(Ivry Gitlis, 1922- )와 젤카(Charlotte Zelka, 1930-2001)의 음반은 프랑스 파리에서 1955년 녹음된 것으로, 음반사 VOX에서 ‘Stravinsky: Concerto In D Major & Duo Concertante’의 타이틀로 출판되었으며, 음반 번호는 PL 9410이다. 이 음반은 1962년에 미국 에이워드에서 LP로 다시 출판되었다. 두 번째, 연주 비교에서 신고전주의 미학에 입각한 연주으로써 비중 있게 참고할 자료는 뒤시킨과 스트라빈스키의 연주 음반으로<sup>100)</sup> 1933년에 녹음되어, 음반사 세라핌(Seraphim)에서 60183번호로 출판되었다.<sup>101)</sup> 마지막으로 휴블(Carolyn Huebl)과 웨이트(Mark Wait)의 음반은 2010년 녹음 된 것으로 낙소스에서 ‘STRAVINSKY Works for Violin and Piano’의 타이틀로 출판된 최근자료이다.

100) [http://ecx.images-amazon.com/images/I/71enF2%2BnMdL.\\_SL500\\_AA500\\_.jpg](http://ecx.images-amazon.com/images/I/71enF2%2BnMdL._SL500_AA500_.jpg)

LP음반의 자켓 이미지

101) Jann Pasler, *Confronting Stravinsky* (Berkeley: Universal of california, 1948), 308.

<표 V-1> 연주 비교의 자료로 사용된 음반정보와 연주자 목록

	악기	연주자	음반정보		
			녹음 연도	레이블	음반제목
1	바이올린	Ivry Gitlis	1955년	VOX PL9410	Stravinsky: Concerto In D & Duo Concertante
	피아노	Charlotte Zelka			
2	바이올린	Samuel Dushkin	1933년	Seraphim (angel) Mono 60183	Igor Stravinsky
	피아노	Igor Stravinsky			
3	바이올린	Carolyn Huebl	2010년	Naxos 8.570985	STRAVINSKY Works for Violin and Piano
	피아노	Mark Wait			

이어 연주자에 대한 정보를 간략히 언급하면<sup>102)</sup>, 먼저 기틀리스는 이스라엘 바이올리니스트로서 현존하는 최고령 연주자 중 한명이다. 그는 10살에 파리의 에콜 노르말 음악원(Ecole Normale de Musique de Paris)에 입학하였고, 졸업 이후 에네스쿠(George Enescu 1881-1955), 티보(Jacques Thibaud, 1880-1953), 플레시(Carl Flesch, 1873-1944)의 문하에서 수학했다. 1951년에는 티보 상을 수상하였다. 또한 1950년대 중반부터 차이코프스키, 베르크, 힌데미트 스트라빈스키의 콘체르토를 녹음하였으며, 특히 20세기 작품의 스페셜리스트로 평가받는다.<sup>103)</sup>

102) 바이올리니스트 뒤시킨에 대해서는 앞에서 상세히 설명하였으므로 본 장에서는 생략하였으며, 이외 다른 두 연주자에 대한 정보만 간략히 언급하였다.

103) William Y. Elias, "Gitlis, Ivry," *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press, accessed September 20, 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11222>

또 다른 연주자 휴블은 17세에 디트로이트(Detroit) 심포니 오케스트라와의 협연으로 미국 무대에 데뷔했다. 클리블랜드(Cleveland Institute of Music)에서 학사와 석사를 마쳤으며, 미시간(Michigan)에서 박사학위를 받았다. 현재 미국 동부에 있는 반테르빌트 대학(Vanderbilt University)에서 교수로서 후학을 양성하며, 독주자와 실내악연주자로서도 활동하고 있다. 그녀의 또 다른 음반으로는 2011년에 나온 쉬니트케(Alfred Schnittke, 1934-1998)의 바이올린 소나타 전곡 음반이 있으며, 이는 낙소스에서 발매되었다.<sup>104)</sup>

위의 연주자의 음반을 선정한 과정과 이유는 다음과 같다. 먼저 신고전주의 미학에 입각한 연주를 보여준다고 판단되는 스트라빈스키와 뒤시킨 연주와의 비교를 위해, 다소 다른 해석을 보이는 연주자들을 선별하였다. 이때 또 다른 조건은 스트라빈스키의 다른 바이올린 작품도 음반작업을 한 연주자라는 점이었고, 최대한 현존하는 연주자 중에서 택하고자 하였다. 그 중 기틀리스에 대해서 그로브 사전에 그가 20세기 작품에 대한 해석에 정평이 나 있으며, 특히 스트라빈스키 해석에 좋은 평가를 받았다고 기록되어 있는 것도,<sup>105)</sup> 최종적으로 그의 음반을 택하는데 영향을 주었다. 또한 휴블의 연주가 살펴본 다른 연주자들에 비교해 보았을 때 뒤시킨의 연주와 다소 차이를 보이면서도 신고전주의 미학에 입각한 연주를 어느 정도 보여주는 연주자라는 판단이 들어 선정하였다. 덧붙이자면, 위의 조건에 맞는 연주자이면서 다소 낭만주의적인 연주를 보여주어 뒤시킨의 연주와 비교가 용이한 연주자 일지라도, 다른 바이올린 작품도 낭만적으로 연주하는 연주자는 본 곡도 당연히 낭만적인 연주에 가까운 스타일을 보여줄 것이고, 이는 작품의 해석에 의한 것이 아니라 판단으로 선정에서 제외했다.

덧붙여, V장 각 항의 연주 비교와 연주 제안에서 언급되는 메트로놈 템포는 필자가 직접 연주자의 음반을 듣고 측정한 템포이며, 악보

104) <http://blair.vanderbilt.edu/bio/carolyn-huebl>

105) Elias, 앞의 글.

에 표기한 연주 용어에 대한 기호와 엑센트의 종류는 <표 V-2(1)>, <표 V-2(2)>와 같다.

<표 V-2(1)> V 장 각 목의 악보에 필자가 표기한 연주용어의 기호<sup>106)</sup>

연주용어		악보에 표기한 기호
tempo	rubato	
	accelerando	
	ritardando	
bow stroke	legato	
	non legato	
	tenuto	
	staccato	
attack	accent	
	no accent	
vibrato	molto vibrato	
	vibrato	
	meno vibrato	

또한 각 항의 제2목 ‘음반을 통한 연주 비교’에서 <표 V-2(1)>에 언급된 항목들은 위의 색으로 통일하였으며, 이외의 요소들 중 다이내믹은 붉은색, 템포와 관련된 것은 푸른색으로 통일하여 표기하였다. 각 항에서 동일한 악보의 예로 연주 비교를 하였는데, 이때 연주자가 악보에 기입된 대로 실현하는 항목에는 동그라미로 표기 하였으며, 다른 해석을 보이는 경우에는 악보의 각 항목에 취소선<sup>107)</sup>을 추가하여 기입하였다.

106) <표 V-2(1)>의 연주 용어 중 슬러(slur)로 인한 레가토(legato)는 본고에서 언급하지 않았으며, 데타셰(détaché)를 레가토로 연주하는 것을 언급할 때만 레가토라는 연주용어를 사용하였다.

<표 V-2(2)> V 장 각 목의 악보에 표기된 악센트의 종류와 의미<sup>108)</sup>

악센트		의미
harmonic accent	화성 악센트	화성의 맥락이 바뀔 때 발생하는 악센트
metric accent	박절적 악센트	기본 박에서 발생하는 악센트
pattern accent	음형 악센트	음형이 반복되어 패턴이 생길 때, 음형의 첫 음에서 발생하는 악센트
pitch accent	음고 악센트	다른 음들과 구별되는 음고를 통해 발생하는 악센트
trill accent	트릴 악센트	트릴로 인해 발생하는 악센트

107) 예를 들어 악보에 M.M.=88이 기보되어 있는데, 다른 템포로 연주하는 경우에는 M.M.=88으로 표기하였으며, 연주자의 템포를 메트로놈으로 측정해 추가 기입하였다.

108) <표 V-2(2)>의 악센트는 sf, >와 같이 작곡가가 악보에 기보한 악센트 외, 악곡에 내재되어 있거나 연주 시 발생하는 악센트를 설명한 것이다.



## 1. 객관적 해석을 위한 일정한 템포 유지

II 장 2절 ‘스트라빈스키의 연주관’에서 살펴본 바와 같이 스트라빈스키는 그의 음악을 연주할 때 가장 중요한 부분이 ‘템포’라고 단언했다. 연주자가 그가 악보에 제시한 템포를 제대로 확실히 연주했을 때, 비로소 그의 작품으로써의 역할을 다한 것이라고 하였다.<sup>109)</sup> 또한 그는 연주자의 주관적인 해석이나 부주의에 의해 템포가 변형되는 것을 경계하였으며, 질서 정연한 리듬의 법칙을 악보대로 실현하는 객관적인 연주를 선호하였다.<sup>110)</sup>

이는 실제 그의 연주에서도 드러났는데, 그의 연주는 박과 리듬을 엄격하고 명확하게 표현하는 것이 특징이었다. 특히 그는 러시아 시기의 작품을 이후 신고전주의시기에 지휘 할 때, 이전 보다 리듬의 아주 작은 부분까지도 더욱 더 정확히 실행하도록 요구하기도 하였다. 이에 대해 타루스킨(Taruskin)은 스트라빈스키의 연주 스타일이 진보적인 음악가들을 통해 명성을 얻게 되었다고 평가하였으며, 스트라빈스키의 컨셉인 ‘실행(execution)’과 그가 주장한 ‘진정한 연주(authenticist performance)’사이의 유사성을 설득력 있게 입증하기도 하였다.<sup>111)</sup> 여기서 ‘실행’이란, 실제 스트라빈스키가 자신의 저서에 언급한 것으로써 주관적인 해석을 제하고 악보 그대로 충실히 연주하는 객관적 연주스타일을 의미한다. 또한 ‘진정한 연주’란 스트라빈스키의 요구대로 실행하는 객관적 연주만이 진정한 연주라는 그의 주장을 뜻한다.

본 작품 《듀오 콘체르탄테》는 각 악장이 일정한 하나의 템포를

---

109) Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 119; Roland John Jackson, *Performance practice : a dictionary-guide for musicians* (New York, London: Routledge, 2005), 371-372.

110) Stravinsky, *Poetics of Music in the form of six lessons*, 165, 안요열 역, 『음악 시학』, 144, 이서진 역, 『음악의 시학』, 138.

111) Nicholas Cook, “Stravinsky conducts Stravinsky,” in *The Cambridge Companion to STRAVINSKY*, ed. Jonathan Cross (New York: Cambridge University Press, 2003), 191, Richard Taruskin, *Text and act : essays on music and performance* (New York : Oxford University Press, 1995), 129, 재인용.

가지는 것이 특징적이다. 또한 스트라빈스키는 전 악장에 정확한 메트로놈 숫자를 기입하여 자신이 원하는 빠르기를 분명히 밝혔다. 본 작품과 스트라빈스키의 다른 바이올린과 피아노를 위한 주요 작품들을 비교해보면, 《이탈리안 모음곡》에서는 알레그로 모데라토(Allegro moderato)와 비바체(Vivace)처럼 각각 의미를 지닌 빠르기말만 제시했고, 《디베르티멘토》에서는 이러한 빠르기말과 메트로놈 숫자를 함께 제시하고 있다.

이에 대해 스트라빈스키가 빠르기말을 제시한 것과 빠르기 말 없이 오직 메트로놈 숫자만 기입한 것은 템포에 대한 엄격함의 차이가 있다고 해석할 수 있다. 안단테(Andante), 프레스토(Presto)와 같은 빠르기말은 단순히 속도를 뜻하기보다 ‘분위기나 성격’을 포함하는 의미를 가진다. 또한 모데라토(Moderato)는 박자나 기본 음가 등에 따라 M.M.=80이 될 수도 있고, M.M.=96이 될 수도 있다. 그러므로 이러한 경우 템포를 해석 할 때 어느 정도는 유연함을 가질 수 있을 것이다. 그러나 스트라빈스키는 본 작품의 전 악장에 빠르기말을 표기하지 않았으며, 오직 메트로놈 숫자만 표기했다. 그가 빠르기말을 배제한 것은 이를 통해 시사 하는바가 분명히 있다고 본다. 그러므로 본 작품의 각 악장에 제시된 메트로놈 숫자를 더 정확하고 면밀하게 지켜 연주해야, 비로소 작곡가의 작품에 나타난 작곡가의 의도가 살게 되며, 객관적인 연주가 실현 될 것이라고 본다.

그런데 본 작품에서는 마디줄을 아예 없애거나 마디줄이 있더라도 지숙음 등을 통해 박절감을 없애는 부분들이 있다. 특히 이러한 부분들은 프레이징을 어떻게 구획하는가에 따라 연주가 상이해지며, 일정한 템포를 유지시키기 어려운 것이 사실이다. 또한 잦은 변박과 불규칙한 변박이 일어나는 부분들도 위와 같은 주의가 요구된다. 이러한 20세기 음악에 나타나는 시간의 문제에 대해 아도르노는 “음악의 무시간성”, “시간 진행의 공간화”라고 지적하였다.<sup>112)</sup>

112) 이희경, “20세기 현대음악과 시간의 문제,” 『미학』 제32집 (2002), 331-363, Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= Gesammelte Schriften Bd. 12), Frankfurt am Main 1975/1997, 171-173 참조, 재인용.

이에 대해 본 절에서는 박과 리듬에서 일정한 템포를 유지시키는 것이 난해하다고 여겨지는 부분을 1)박절감이 모호한 리듬 프레이즈, 2)폴리미터가 동반된 변박을 통한 섹션이동, 3)시간의 규칙적 흐름으로부터의 이탈적 요소로 구분하였으며, 먼저 각 항마다 연주자의 관점으로 악보를 분석하고, 음반을 통해 연주를 비교한 후, 마지막으로 필자의 해석과 연주를 제안하는 순서로 자세히 논하려고 한다.

# 1) 박절감이 모호한 리듬 프레이즈

## (1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석

1악장 제시부에서 마디1과 마디6의 피아노 7연음부 음형 사이로 바이올린의 16분음표 리듬이 등장한다. 마디2-5과 마디6-10의 16분 음표 아르페지오는 선율성이 약화된 분산화음 패시지로 구성되어 있다.

<악보 V-1> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9의 악보 분석

The musical score is for measures 1-9 of the first movement of 'Duo Concertante'. It is written for Violin and Piano in 3/4 time, with a tempo marking of M.M. ♩ = 88. The score is divided into six measures, each with a circled measure number and a box indicating the number of measures (박) for that section.

- Measure 1:** The Piano part features a 7-note chord (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4) circled in red. The Violin part has a 16th-note rhythm. The Piano part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Violin part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Piano part has a circled measure number 1 and a box indicating 4 measures (① 4박).
- Measure 2:** The Piano part features a 7-note chord (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4) circled in red. The Violin part has a 16th-note rhythm. The Piano part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Violin part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Piano part has a circled measure number 2 and a box indicating 3 measures (② 3박).
- Measure 3:** The Piano part features a 7-note chord (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4) circled in red. The Violin part has a 16th-note rhythm. The Piano part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Violin part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Piano part has a circled measure number 3 and a box indicating 4 measures (③ 4박).
- Measure 4:** The Piano part features a 7-note chord (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4) circled in red. The Violin part has a 16th-note rhythm. The Piano part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Violin part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Piano part has a circled measure number 4 and a box indicating 2 measures (④ 2박).
- Measure 5:** The Piano part features a 7-note chord (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4) circled in red. The Violin part has a 16th-note rhythm. The Piano part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Violin part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Piano part has a circled measure number 5 and a box indicating 3 measures (⑤ 3박).
- Measure 6:** The Piano part features a 7-note chord (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4) circled in red. The Violin part has a 16th-note rhythm. The Piano part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Violin part is marked *poco sf* and *laissez vibrer*. The Piano part has a circled measure number 6 and a box indicating 5 measures (⑥ 5박).

Annotations include *poco sf*, *subito*, *laissez vibrer*, and *C4음 pedal point* (C4음 페달 포인트).

이 음형은 쉼표를 사이에 두고 총 8번 나타나는데, 등장할 때마다 음의 출현순서가 계속 바뀌는 것이 특징이며, 이러한 점을 통해서 동일한 음가가 연속되는 가운데 다양하고 독특한 분위기가 조성된다. 또한 마디6의 바이올린에서는 앞의 첫 다섯 마디가 프레이징이 축소된 상태로 반복되고, 피아노의 C<sub>4</sub>음이 마디9부터 E<sub>b4</sub>음까지 순차적으로 상행하면서 경과적인 진행을 보인다.

악보에는 3/4가 기보되어 있으나 악보를 보지 않고 연주만 들어서는 3박자 계열인지 4박자 계열인지 느끼기 어려운데, 그 이유는 마디1에서 마디8까지에서 3박의 패턴을 모호하게 만드는 양상이 보이기 때문이다. 먼저 피아노는 페달포인트가 지속되어 패턴화 된 리듬을 형성하지 않기 때문에 3박을 느낄 수 없으며, 바이올린의 16분음표로 구성된 아르페지오가 박절감을 가지지 않는다. 즉 스트라빈스키는 마디14까지 어떠한 박절적 강세도 드러내지 않고, 이 3/4를 오로지 기보를 위한 임의의 박자표로써 사용하여 음악의 실제 리듬이 박절과 무관하게 진행되도록 한 것이다.

<악보 V-1>의 바이올린 음형 중 마디2의 시작 동기는 마지막 박의 쉼표까지 포함하여 4박자로 형성된다. 이 음형을 첫 시작부터 순서대로 나열해보면 마디1에서 마디5까지는 4박-3박-4박, 마디6에서 마디11까지는 2박-3박-5박-6박으로 진행되어 박의 패턴이 불규칙하게 등장하고 있다. 물론 스트라빈스키는 마디줄에 큰 의미를 부여하는 작곡가이다. 하지만 이 부분에서는 박절적 악센트보다 음형, 음고 악센트가 더 강조되기 때문에 3박의 패턴을 느끼기 어렵다. 이것은 스트라빈스키가 의도적으로 마디줄에 의해 생기는 규칙적 박의 진행을 모호하게 만들었다는 것을 시사한다.

덧붙이면, 스트라빈스키의 현악사중주를 위한 콘체르토 (Concertino for String Quartet, 1920)의 제1주제에서는 제1주제가 불규칙한 리듬 구성으로 구조적이지 못한 반면, 재현부에서는 제1주제가 다시 규칙성을 띄면서 구조적으로 구성되어 있다. 이것을 길버트(Marianne

Kielian-Gilbert)는 스트라빈스키가 의도적으로 구성적인 것(constructive)과 비구성적인 것(non constructive)을 대립시킨 것으로 해석한다.<sup>113)</sup> 본 작품 1악장의 리듬적인 면에서 구성적인 것과 비구성적인 것의 대립 양상은 제1주제와 제2주제의 비교를 통해 찾을 수 있다. 제1주제는 불규칙한 박절로 구성되어 있으며, 이는 규칙적인 박절감을 가지는 제2주제와 대립을 이룬다.

<악보 V-1>과 같이 불규칙한 박절로 구성된 본 악장의 제1주제는 연주자가 객관적 연주를 위해 악보를 작곡가의 의도대로 분석하여 프레이징을 잘 구획하는 것이 중요하며, 그에 따라 템포의 변화가 일어나지 않도록 노력해야 할 것이다.

---

113) Gilbert, "Stravinsky's Contrasts: Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music," 448-480.

## (2) 음반을 통한 연주해석 비교

앞서 살펴본 박절감이 모호한 리듬 프레이즈는 연주자가 어떤 악센트를 강조하느냐에 따라 연주가 상이해질 수 있다. 또한 <악보 V-1>과 같은 음형의 연주는 활의 스트로크도 연주스타일에 영향을 미친다. 이에 세 음반을 통해 악센트와 스트로크의 사용과 템포 유지의 관계를 중심으로 비교하려고 한다.

<악보 V-2> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9, G·Z의 연주

**Ivry Gitlis(vn), Charlotte Zelka(pf)**

M. M. ♩ = 88

Violin

Piano

*poco sf*

*ppp subito*

C4음 pedal point를 '강조'

*laissez vibrer*

④

non legato

tempo rubato

*poco sf*

*laissez vibrer*

non legato

⑦

tempo rubato

*ppp sub.*

먼저 기틀리스(vn)는 총 8번 반복되는 바이올린 음형마다 템포 루바토를 쓰고 있으며, 이때 켈카(pf)는 페달포인트를 *mp*에서 *mf*까지 강조하여 서로 대등한 다이내믹으로 연주한다. 또한 기틀리스(vn)는 다른 두 연주자에 비해 동기마다 루바토를 사용하고, 음고 악센트를 비브라토와 함께 강조하여 길고 두드러지게 표현하였다(악보 V-2).

<악보 V-3> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9, D·S의 연주

**Samuel Dushkin(vn), Igor Stravinsky(pf)**

M. M. ♩ = 88

Violin: **일정한 tempo유지** (staccato)

Piano: *poco sf*, *PPP subito*, *laissez vibrer*

C4음 pedal point를 '배경'으로 사용

강조

<악보 V-2>의 기틀리스(vn)와 켈카(pf)의 연주에 비해 스트라빈



스키(악보 V-3, pf)는 자신이 악보에 기입한 다이내믹인 *ppp*를 지켜 페달포인트가 배경적인 역할을 하도록 만들다가 마디9에서 경과적 진행이 나타날 때 비로소 강조하고 있다. 피아노는 페달포인트를 지속하기 때문에 템포의 결정권은 바이올린에게 있는데, 뒤시킨(vn)는 기틀리스(vn)와 달리 루바토 없이 일정한 템포를 지속적으로 유지하였다. 또한 마디5이후 마디마다 음고 악센트를 단 한번씩만 사용하여 프레이징의 흐름에 방해되지 않는 정도로만 나타내고 있다.

<악보 V-4> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9, H·W의 연주

Carolyn Huebl(vn), Mark Wait(pf)

The image shows a musical score for Carolyn Huebl (violin) and Mark Wait (piano) from 'Duo Concertante'. The score is in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) features a violin part with a tempo marking 'M. M. ♩ = 88' and a dynamic marking '82 - 84'. The piano part has a 'poco sf' marking and a 'ppp subito' marking. The second system (measures 5-8) shows the violin part with a 'poco sf' marking and the piano part with a 'poco sf' marking. The third system (measures 9-12) features a violin part with a 'pitch accent' marking and a piano part with a 'ppp sub.' marking. The score is annotated with various markings and boxes: a blue box around the tempo marking, a green box around the 'non legato' marking, a red box around the 'poco sf' marking, a red box around the 'ppp subito' marking, a red box around the 'poco sf' marking, a red box around the 'pitch accent' marking, a red box around the 'ppp sub.' marking, and a red box around the '강조' (emphasis) marking.

M. M. ♩ = 88

82 - 84

non legato

Violin

Piano

poco sf

ppp subito

C<sub>4</sub>음 pedal point를 '배경'으로 사용

4

poco sf

laissez vibrer

7

pitch accent

ppp sub.

강조

웨이트(악보 V-4, pf)는 스트라빈스키(악보 V-3, pf)와 마찬가지로 악보에 제시된 다이내믹인 *ppp*를 지켜 페달포인트가 배경적인 역할을 하도록 만들다가 마디9에서 경과적 진행이 나타날 때 강조하고 있다. 휴블(악보 V-4, vn)은 뒤시킨(악보 V-3, vn)처럼 루바토 없이 일정한 템포를 유지하였으나, 제시된 템포보다 조금 느리게 설정된 템포 M.M=82-84로 연주한다. 이 메트로놈 숫자 기입의 근거는 음반을 들으면서 메트로놈으로 측정한 것이다. 특히 휴블(악보 V-4, vn)은 마디7이후 음고 악센트를 두드러지게 표현하였으며, 속도의 변화가 없이 음만 강조되는 정도로 하였다.

<표 V-3> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9의 연주 비교<sup>114)</sup>

	tempo	accent	pedal point C4	stroke
G Z	M.M=88 템포 루바토 (tempo rubato)	음고 악센트 (vib로 강조)	강조	legato → non legato
D S	M.M=88 일정한 템포 유지	음고 악센트 (테누토)	배경	staccato
C W	M.M=82-84 일정한 템포 유지	음고 악센트	배경	non legato

더불어 스트로크는 세 연주자가 모두 다르게 표현한다. 기틀리스(악보 V-2, vn)는 레가토로 시작하여 마디4-5에서 논레가토로 변하고 있고, 뒤시킨(악보 V-3, vn)은 전체적으로 짧은 스트로크를 사용하여 스타카토로 연주한다. 마지막으로 휴블(악보 V-4, vn)은 시종일관 논레가토로 연주하여 스트로크를 강조하고 있다.

114) 연주비교표의 순서는 p75 <표 V-1>의 음반정보 순서와 동일하며, 본고에서 세 음반에 대한 분석을 악보나 표로 제시할 때, 항상 같은 순서로 제시하였다. 각각의 연주자를 약어로 표기하였는데, 기틀리스와 켈카의 음반은 G·Z, 뒤시킨과 스트라빈스키의 음반은 D·S, 휴블과 웨이트의 음반은 H·W로 표기하였다.

### (3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시

<악보 V-5>에 등장하는 16분음표 음형을 만약 고전주의적으로 연주한다면, 활 가운데서 스피카토로 연주하고, 음형의 프레이징을 자연스럽게 살리면서, 박절적 악센트를 숨기지 않은 채로 연주할 수 있다. 혹은 만약 낭만주의적으로 연주한다면, 해석에 따라 활의 위치를 자유롭게 정하는 것이 가능하며, 동기마다 헤어핀의 다이내믹을 만들 수 있다. 그리고 다이내믹과 함께 음형이 올라갈수록 비브라토와 활의 양을 늘리게 될 것이다. 또한 악센트도 더 강조하고 길게 연주하는 것도 가능하다.

그러나 이 부분을 신고전주의 미학에 입각하여 연주하기 위해 위에 설명한 주법과 구별되는 연주 방법을 제안하려고 한다. 이는 본 작품의 반낭만주의적인 성격을 연주로 드러내기 위해 절제된 표현이 필요하기 때문이며, 이를 위해 루바토 없이 일정한 스트로크로 연주하는 것이 바람직하다고 본다. 앞서 언급한 것과 같이 스트라빈스키는 연주자의 해석에 의해 템포의 변화가 갖게 되는 것에 대해 비판 하였으며, 연주자의 자의적인 해석을 배척하고 객관적인 해석과 연주를 지향했다. 그러므로 본 악보에서도 음형에 따른 프레이징은 허용할 수 있겠으나 임의적인 다이내믹 표현은 절제하는 것이 더 스트라빈스키의 신고전주의 미학에 입각한 연주에 합당하다고 할 수 있겠다.

무엇보다 가장 중요한 점은 객관적인 연주를 위해 루바토 없이 일정한 템포를 유지하는 것이다. <악보 V-5>의 마디1의 세 번째 박자에서 등장하는 피아노의 C<sub>4</sub>음 페달포인트는 배경처럼 연주할 것을 권하며, 이에 따라 박절감이 사라지기 때문에 마디2에서 5까지 불규칙적으로 전개되는 바이올린 음형도 박절적 악센트 없이 진행 되어야 작곡가의 의도를 살린 연주가 될 것이다. 그러므로 마디2-3과 마디5-9에서 모두 악센트를 절제할 것을 제안한다. 단, 마디4에서는 테누토를 통해 화성적 맥락이 바뀌는 것을 표현하는 것이 좋으며, 마디5의 두 번째 박에서도 동일한 이유로 테누토 하는 것이 좋겠다.

<악보 V-5> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디1-9의 연주 제안<sup>115)</sup>

**일정한 tempo유지**

M. M. ♩ = 88

non legato

X - no accent

Violin

Piano

poco sf

ppp subito

C<sub>4</sub>음 pedal point를 '배경'으로 사용

i - 화성, 음고 악센트

iv - 화성악센트

V<sub>7</sub> - 화성, 음고 악센트

poco sf

laissez vibrer

음고 악센트

ppp sub.

한편, 마디6-7에서는 리듬의 패턴이 3박에서 2박으로 축소되어 등장하고 음고 악센트가 드러나며, 이후 등장하는 음고 악센트는 3/4의 박절감을 벗어나기 때문에 더욱 흥미롭게 전개된다. 마디9부터는 피아노가 경과적인 진행을 하기 때문에 바이올린도 박마다 테누토 하여 함께

115) <악보 V-5>의 화성적 맥락의 근거는 제IV장 2절 1항 '고전적 형식미 - 변형된 소나타 형식'을 참고하시오.

전개되도록 하는 것이 좋다. 덧붙여 바이올린 활의 스트로크는 각 음을 3/4길이로 소리 내는 메조 스타카토나 테누토 스타카토로 연주하여 음형을 분명히 드러낼 것을 권한다. 이로써 M.M.=88의 일정한 템포로 진행하는 가운데 3/4의 박절감을 없애고 불규칙하게 전개되는 박의 패턴을 살린 객관적 연주가 가능하게 된다.

## 2) 폴리미터(polymer)가 동반된 변박을 통한 섹션 이동

### (1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석

4악장 지그는 전형적인 6박자의 춤곡으로 6/16으로 시작하고, 론도 형식으로 A-B-A'-C-A''의 구조를 가진다. 이 중 섹션A에서 섹션 B로 넘어가는 과정 중 변박이 되는데, 이때 폴리미터(polymer, 복합박자)가 나타난다.

<악보 V -6> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디86-94의 악보 분석

The musical score analysis for measures 86-94 of the 4th movement of 'Duo Concertante' shows a complex rhythmic structure. The score is in 6/16 time. At measure 86, there is a blue box labeled 'In 2'. The melody consists of eighth notes grouped in threes, with red brackets above them. The bass line has a similar pattern. At measure 91, there is a green box labeled '2/4 + 1/16'. The melody changes to a 2/4 time signature, with eighth notes grouped in twos and a final note in 1/16. The bass line continues with eighth notes. At measure 92, there is a purple box labeled '9/16'. The melody changes to a 9/16 time signature, with eighth notes grouped in threes. The bass line continues with eighth notes. At the bottom, there are blue boxes labeled 'In 3' and 'In 2'. The 'In 3' box is at measure 92, and the 'In 2' box is at measure 94. The score includes dynamics like 'poco >', 'poco >', 'poco >', 'p', and 'pp possibile'.

6/16으로 시작한 섹션A는 변박 없이 지속되다가 섹션B로 넘어가기 한마디 전인 마디91에서 9/16로 변박되고, 이때 바이올린에서는 첫 6개 16분음표를 2개씩 슬러로 연결시키고 있으며, 피아노의 왼손도 이와 맞물려 전개된다. 즉, 최상성부와 최하성부에서 총9개 16분음표가 2+2+2+2+1 구분되어 마치 2/4 와 1/16처럼 들리기도 한다. 한편으로는 작곡가가 마디91에서 바이올린의 각 박마다 악센트를 더하며, 9/16으로 썬의 박절감도 함께 드러낸다. 이때 피아노의 오른손은 3박 계열의 바이올린의 악센트와 동일하게 그룹핑 된다. 이러한 이중적인 면 때문에 <악보 V-6>의 마디91을 연주자마다 상이한 연주를 보여주기도 한다. 특히 바이올린 파트에서 악보에 기입된 박절적 악센트와 슬러로 인한 그룹핑 악센트를 모두 지키는 연주와 하나를 택하여 연주하는 연주가 결과적으로 서로 상이한 리듬패턴을 형성하게 된다. 이 부분은 새로운 섹션으로 넘어가는 과정이고 폴리미터를 동반한 변박이 나타나기 때문에 박과 리듬의 패턴을 잘 구획하는 것이 중요하다고 할 수 있다.

## (2) 음반을 통한 연주해석 비교

폴리미터를 동반하면서 변박되는<악보 V-6>의 마디91는 연주자마다 조금씩 다른 해석을 보이기도 한다. 어떤 경우는 슬러로 인해 생기는 패턴 악센트를 더 강조하기도 하며, 반대로 박절적 악센트를 더 강조하는 경우도 있다. 먼저 기틀리스<악보 V-7>은 마디91의 박절마다 표기된 세 번의 포코 악센트(*poco accent*)중 첫 번째 포코 악센트만 지키고 나머지 두 개는 드러내지 않는다. 특히 두 번째와 세 번째 포코 악센트보다 슬러로 인해 생기는 패턴 악센트를 더 강조하기 때문에 6/16박자로 계속 전개되다가 3/16에서 2/4로 변박되는 것과 같이 들리는 결과를 낳게 된다.

<악보 V-7> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디91-94, G·Z의 연주

Ivry Gitlis(vn), Charlotte Zelka(pf)

6/16 + 3/16 + 2/4

이에 비해 뒤시킨<악보 V-8>은 마디91에서 총 9개의 16분음표 중 1, 3, 4, 5, 7번째 음에 모두 악센트를 넣어 패턴 악센트와 포코 악센트를 함께 분명히 표현하고 있어 6/16에서 9/16으로 악보상의 변박이 정



확하게 인지된다.

<악보 V-8> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디91-94, D·S의 연주

**Samuel Dushkin(vn), Igor Stravinsky(pf)**

9/16 + 2/4

<악보 V-9> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디91-94, H·W의 연주

**Carolyn Huebl(vn), Mark Wait(pf)**

6/16 + 3/16 + 2/4

휴블(악보 V-9, vn)은 기틀리스(악보 V-7, vn)처럼 두 번째와 세

번째 포코 악센트를 거의 표현하지 않는다. 하지만 기틀리스와 같이 패턴 악센트를 강하게 표현하기보다는 테누토로 패턴을 드러내는 정도로 하고 있는데, 특히 슬러할 때 두 번째 음을 짧게 연주하여 패턴이 강조된다. 이로써 <악보 V-9>의 휴블(vn)과 웨이트(pf)의 연주는 6/16박자로 계속 전개되다가 3/16에서 2/4로 변박되는 것과 같이 들린다

<표 V-4> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디91-92의 연주 비교<sup>116)</sup>

	악센트	박자
G Ž	슬러로 인한 패턴 악센트	6/16 + 3/16 + 2/4
D Š	슬러로 인한 패턴 악센트 + 박절마다 표기된 포코 악센트( <i>poco accent</i> )	9/16 + 2/4
C Ű	슬러로 인한 패턴 악센트	6/16 + 3/16 + 2/4

116) 이 표는 앞의 연주 비교에서 모두 언급된 내용 중 핵심적인 부분을 다시 표로 정리한 것이다. 이미 세 연주자의 세부적인 연주를 서로 비교하면서 언급하였기 때문에 따로 재설명 하지 않았다.

### (3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시

<악보 V-10> 마디91은 섹션B로 넘어가는 과정이기 때문에 이 부분에서 포고 리타르단도(poco ritardando)나 랄렌탄도(poco rallentando)를 가미시키는 연주자들도 간혹 있으나 객관적 연주를 위해 속도의 가감 없이 템포를 유지시킬 것을 권한다.

<악보 V-10> 《듀오 콘체르탄테》 4악장 마디86-94의 연주 제안

The image shows a musical score for measures 86-94 of a piece. The score is in 2/4 time. Measures 86-90 are marked 'In 2' and '6/16'. Measures 91-94 are marked 'In 3' and '9/16'. A green bracket groups measures 91-94. A red bracket groups measures 91-92. A blue bracket groups measures 93-94. A green box above measures 91-92 contains the text '6/16 + 3/16 + 2/4'. A red box above measure 91 contains the text 'poco > poco > poco >'. A red box above measure 92 contains the text 'p 4 4 4 4 4 4'. A red box above measure 93 contains the text 'mp possibile'. A red box above measure 94 contains the text 'B'.

앞서 악보를 분석할 때는 마디91에서 바이올린과 피아노 왼손을 2/4와 1/16박자로 구분할 수 있으며, 이는 9/16박자와 함께 폴리미터를 형성한다고 하였다. 필자는 마디91을 일정한 템포로 유지하여 연주하기

위해 3/8과 3/16박자, 또는 6/16과 3/16박자로 구분할 것을 권한다. 그 이유는 2/4와 1/16박자로 구분할 경우, 마디91의 1/16박자에서 마디92의 2/4박자로 넘어가는 과정에서 의도치 않은 여유가 생길 가능성이 많기 때문이다. 마디91은 분명히 이중적인 패턴을 갖고 있기 때문에 바이올린은 총9개의 16분음표가 2+2+2+3과 3+3+3으로 들리도록 연주해야 한다. 이를 위해 특히 패턴악센트와 박절적 악센트를 어떤 한 쪽에 치우치지 않도록 동일하게 표현하여 객관적으로 연주 하는 것이 좋겠다. 이때 피아노가 마디91를 3박 패턴으로 확실하게 부각시키면, 마디90까지 2박 패턴으로 지속되던 악곡이 마디91에서 3박 패턴으로 일탈 후 다시 마디92에서 2박 패턴으로 회귀하는 연결과정을 흥미롭게 만들 수 있으며, 덧붙여 섹션B의 안정감을 더하는데 일조하게 된다. 이로써 폴리미터를 동반한 변박을 통한 섹션이동을 템포 루바토 없이 객관적 연주로 실현 할 수 있다.

### 3) 시간의 규칙적 흐름으로부터의 일탈적 요소

#### (1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석

이는 스트라빈스키 작품에서 다수 등장하는 방법으로 러시아 시 기뿐 아니라 신고전주의 시기, 또한 바이올린 작품들에서 모두 나타나는 공통된 특징이라고 할 수 있다. 그는 《듀오 콘체르탄테》의 2악장에서 시간의 규칙적 흐름으로부터의 일탈, 그리고 회기를 통해 리듬의 흥미로운 장치를 효과적으로 드러내고 있다.

2악장의 섹션B는 총 49마디로 이루어져있는데, 이중 변박이 40번 일어난다. 변박이 처음 시작될 때는 불규칙적으로 진행되다가, 마디26부터 규칙적으로 전개된다. 마디26부터 (  $3/4 + 3/8$  ) 이 5번 반복하면서 분위기가 고조되고 (  $3/16$  )를 통해 클라이맥스(  $2/4 + 2/4 + 3/8$  )로 들어간다. 이후 다시 (  $3/4 + 3/8$  )가 총 3번 반복되면서 하강한다. 섹션 B의 마디26부터 45까지 약 20마디 동안 거의 한마디 단위로 변박되고 있지만 규칙적인 틀이 있기 때문에 전체적으로 구조적으로 들릴 뿐 아니라 규칙성을 느낄 수 있다(표 V-5).

<표 V-5> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 섹션B, 마디26-45

마디	26-35	36	37-39	40-45
박자	$3/4 + 3/8$	$3/16$	$2/4 + 2/4 + 3/8$	$3/4 + 3/8$
특징	5번 반복 총10마디	축소 - 긴장	클라이맥스	3번 반복 총6마디

<악보 V-11>를 보면 6/8에서 3/16으로 기본 음가를 축소하여 클라이맥스로 들어가고 있다.<sup>117)</sup> 그러나  $3/4 + 3/8$ 박자에서  $3/4 + 3/8 +$

117) 1악장의 클라이맥스(마디41-42)에서는 박자의 기본 음가를 4분음표에서 2분음표로 확대하여 전개시킨다.

3/16박자로 전체 프레이즈는 확장되고 있으며, 바로 이어지는 클라이맥스에서 2/4 + 2/4 + 3/8박자로 추가 확장된다. 이를 16분음표를 기본단위로 계산하면 18개 → 21개(+3) → 22(+1)개로 각각 프레이징 단위가 점차 늘어나고 있는 것을 알 수 있다. 이는 클라이맥스를 효과적으로 드러내기 위한 리듬적 장치로 여겨진다.

<악보 V -11> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40의 악보 분석

The musical score analysis for measures 32-40 of 'Duo Concertante' 2nd movement is presented below. The score is divided into four sections with color-coded boxes and annotations.

- Section 1 (Measures 32-35):** Labeled "16분음표- 18개" (16th note - 18 measures). The annotation "3/4 + 3/8 5번 반복" (3/4 + 3/8 5 times repeat) is shown in a blue box.
- Section 2 (Measures 36-38):** Labeled "16분음표- 21개(+3)" (16th note - 21 measures (+3)). The annotation "3/16" is shown in a red box.
- Section 3 (Measures 39-40):** Labeled "2/4 + 2/4 + 3/8" (2/4 + 2/4 + 3/8). The annotation "3/4 + 3/8 3번 반복" (3/4 + 3/8 3 times repeat) is shown in a blue box.
- Section 4 (Measures 41-42):** Labeled "16분음표- 22개(+1)" (16th note - 22 measures (+1)).

## (2) 음반을 통한 연주해석 비교

본 악구는 특히 리듬 구조에 대한 이해와 표현이 요구된다. 기틀리스(악보 V-12, vn)는 마디 27, 29, 32의 첫 음을 *sf*로 강조하기 때문에 <악보 V-11>와 같은 프레이징이 강조되어 드러난다. 그는 특히 클라이맥스로 들어가기까지 최고조로 다이내믹을 끌어내고 있으며, 이때 조금 거친 스트로크를 사용하기도 한다. 전체적으로 열정적인 분위기로 전개되며, 리듬적 특징을 부각시키는 연주를 보여준다. 피아노는 섹션B부터 간헐적으로 등장하는 *sf*를 제외하고는 *p*를 유지하라고 악보에 기보되어 있으나 켈카(악보 V-12, pf)는 계속 *f*를 유지하며 강렬하게 연주한다.

<악보 V-12> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디 32-40, G·Z의 연주

Ivry Gitlis(vn), Charlotte Zelka(pf)

M.M. = 90

The musical score shows two systems of music. The first system covers measures 32 to 36. The violin part (top staff) has measures 32-36, and the piano part (bottom staff) has measures 32-36. The second system covers measures 37 to 40. The violin part (top staff) has measures 37-40, and the piano part (bottom staff) has measures 37-40. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'piu f' (pianissimo forte). The tempo is marked as M.M. = 90. The score is annotated with various performance markings, including accents, slurs, and dynamic changes.

한편 뒤시킨(vn)은 <악보 V-13> 마디30을 시작 할 때 16분 쉼표를 약간 넓히듯 쉼 후에 첫 번째 음 F<sub>4</sub>를 테누토 하기 때문에, 마디29와 마디30-31의 동기를 둘로 구분하여 표현한다고 볼 수 있다. 이와 마찬가지로 마디33의 두 번째 박자에서 G<sub>3</sub>을 테누토 하며 새로운 프레이징을 구현한다. 이로써 뒤시킨의 연주는 16분음표를 기준으로 셀 때 18+12+9+12+10으로 구성된 프레이징이 형성된다. 또한 스트라빈스키는 섹션B의 마디8에 등장하는 *sf*를 제외하고는 *p*를 지속하며, 바이올린과 대조적인 분위기로 연주한다.

<악보 V-13> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40, D·S의 연주

Samuel Dushkin(vn), Igor Stravinsky(pf)

M.M. = 90

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 32 to 40, with measure groupings of 18, 12, and 9 measures. The second system covers measures 37 to 40, with measure groupings of 12 and 10 measures. The violin part (top staff) features a variety of rhythmic values and rests, while the piano part (bottom staff) provides a complex accompaniment with frequent sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings *f* and *p* are used to indicate changes in volume. Specific notes are highlighted with colored ovals for emphasis.



휴블(악보 V-14, vn)은 프레이징을 드러내기보다는 악보에 주어진 악센트를 빠짐없이 지키고 있다. 특히 다른 두 연주자와는 달리 클라이맥스에 도달할 때도 다이내믹을 고조시키지 않고 *mf*를 유지하고 있으며, 스타카토, 슬러 등 악보의 스트로크를 세밀하게 잘 지키는 객관적인 연주를 보여준다.

<악보 V-14> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40, H·W의 연주

Carolyn Huebl(vn), Mark Wait(pf)

M.M. = 80

악보에 주어진 악센트와 스트로크를 잘 지키며, 음고 악센트가 강조됨

기틀리스의 연주는 강한 악센트로 인해 주관적인 연주에 가까웠다면, 휴블은 객관적인 연주를 구현했다. 뒤시킨과 스트라빈스키는 리듬적 특징을 살리면서 객관적으로 연주하였으므로, 휴블과 함께 신고전주의 미학적 입장을 고려한 연주라고 할 수 있겠다.

<표 V -6> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디27-35의 연주 비교

	프레이징 (16분음표 기준)	프레이징 구분 방법
G Ž D	18+21+22	강한 악센트를 동반한 테누토
Š C	18+12+9+12+10	테누토
Ŵ	18+21+22	악보에 주어진 악센트만 표현

### (3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시

위에서 언급한 <표 V-6>, <악보 V-11>와 같은 방법은 다른 작곡가들의 작품에서도 발견될 수 있는 일반적인 방법이다. 그러나 필자는 스트라빈스키가 본 악곡에서 박자의 확장과 이완을 사용한 목적은 주어진 템포에 연주자를 복종시키는 것이라 해석한다. 보통 <악보 V-15>의 마디31을 연주할 때, 마디32의 클라이맥스로 진입하기 위해 크레센도하게 되고, 자연스럽게 호흡이 연장되어 음들을 좀 더 길게 연주하게 되는 것이 일반적이다.

<악보 V-15> 《듀오 콘체르탄테》 2악장 마디32-40의 연주 제안

M.M. = 80

vn - 클라이맥스까지 크레센도,  
악보에 주어진 정확한 스트로크 표현

pf - 음고 악센트, 프레이징 없이 일정한 다이내믹과 템포 유지

그러나 제2장에서 살펴본 바와 같이 스트라빈스키는 리듬의 질서를 흐트리는 연주자의 템포 변형을 비판하였다. 또한 그는 한 작품은 하나의 템포를 가지며, 악곡에 결정된 템포를 연주자가 그대로 유지시켜야 한다는 것을 강조했다. 그러므로 위 악곡에서도 리듬의 질서를 파악하고 이해하여 루바토나 템포의 변형이 없이 연주되어야 할 것이다. 이를 실현하기 위해서는 피아노의 역할이 중요하다. 피아노는 바이올린에 비해 음의 출현패턴이 불규칙적인 스케일로 전개된다. 그리고 이러한 피아노의 패턴은 변박을 통해 프레이징이 나뉘는 바이올린의 프레이징 패턴과 일치하지 않는다. 이때 피아노는 변박을 통한 프레이징을 하지 않는 것이 좋겠으며, 악센트를 절제하고 최대한 긴 라인을 형성할 수 있도록 연주하는 것이 바람직하다고 판단된다. 반면 바이올린은 규칙적인 변박으로 프레이징이 분명히 나뉘기 때문에 이를 잘 구획하여 표현해야 할 것이다. 필자는 본 악곡의 프레이징을 <악보 V-15>와 같이 16분음표를 기준으로 18개에서 21개로 확장되고 또 22개로 확장되도록 구획하였다. 그 이유는 작곡가가 템포 변형 없이 클라이맥스를 효과적으로 표현하기 위해 18-21-22로 프레이징이 점차 확장되는 장치를 만든 것이라고 해석하기 때문이다. 또한 이는 연장 장치를 이미 박과 리듬을 통해 악보에 기록 해두었으니 이에 대한 주관적인 해석이나 표현을 허용하지 않겠다는 의도로도 파악할 수 있겠다. 이로써 시간의 규칙적 흐름으로부터의 일탈적 요소에 규칙성을 부여하고 일정한 템포(M.M.=80)를 유지시킴으로 작곡가의 의도를 살린 객관적 연주가 가능하다고 본다.

## 2. 서정적 특성을 배제한 선율 표현

제 2장의 작곡 배경에서 언급한 것과 같이 스트라빈스키는 본 작품을 고대 그리스의 전원시에 배경을 둔 서정적인 작품을 만들기 위해 작곡하였다고 밝히면서, 이 서정성은 마치 음악적인 시와 같이 표현 된다고 하였다.<sup>118)</sup> 그러나 필자는 그가 언급한 ‘서정적’이라는 단어에서 모순이 발생한다고 본다. 그 이유는 그가 특히 바이올린과 같은 현악기의 서정성을 배척하였기 때문이다. 또한 그는 주관적인 감정을 배제하고 비감상적이고 객관적인 연주를 지향했던 바이올린 연주자 뒤시킨과의 협업을 통해서만 바이올린 작품을 작곡했다. 그리고 오케스트라 작품에서 바이올린 섹션에 선율적인 특성의 악구보다는 리드미컬하고 짧은 스트로크를 활용한 악구를 더 많이 배치하기도 하였다.<sup>119)</sup>

본 작품에서도 에글로그(Eglogue, 전원시·목가)라는 제목을 가진 2악장에서 위와 같은 특징이 드러난다. 그는 2악장에 목가적이라는 뜻을 가진 제목을 달았으나, 시종일관 피아노에서 16분음표 리듬을 지속시키고 바이올린에서 잦은 변박과 급변하는 다이내믹과 함께 폭발적인 리듬을 표출시키기도 한다. 이러한 이유로 필자는 그가 ‘전원시, 목가’라고 명시한 이 단어는 일반적으로 떠올려지는 선율적이고 서정적인 느낌만을 의미하는 것은 아니라고 본다. 그러므로 이를 제목의 의미를 담아 서정적으로 연주하는 것보다 위와 같은 악곡의 특성에 주력하여 연주하는 것이 바람직하다고 판단된다.

이와 같은 맥락으로 2악장과 같은 제목을 가진 3악장도 제목의 의미를 실현하기보다는 악곡이 가지는 특성에 입각한 연주가 재현되어야 한다고 본다. 물론 3악장은 2악장만큼 리듬적 특성이 부각되어 있거나

---

118) Stravinsky, *An Autobiography*, 170-171, 박문정 역, 『나의 생애와 음악』, 209-210.

119) 이에 대한 자세한 내용은 제3장 1절 ‘1930년 이전 작품에서 바이올린 사용의 음악적 의미’와 2절 ‘사무엘 뒤시킨과 1930년대 스트라빈스키의 바이올린 작품’에 언급하였으며, 본장에서는 간략히 요약하여 제시하였다.

다이내믹의 극한 대조 등이 나타나지는 않는다. 심지어 2악장과 대조적인 악장으로 보인다. 그러나 3악장도 스트라빈스키의 음악관이나 신고전주의 미학적 입장을 접목한 연주를 위해 바이올린의 서정성을 최대한 절제할 것을 제안한다. 보통 바이올린의 서정성이라고 하면 현이나 비브라토로 인한 음색이나 유려한 선율을 떠올린다. 그러나 스트라빈스키는 이 악곡을 유려한 선율보다는 도약하는 부정 리듬 선율을 동기로 하여 전개시켰다. 이러한 선율은 정확한 리듬 표현과 도약하는 음정 간격을 분명하게 표현 하는 것이 더 중요하다. 이와 더불어 “엄격한 운율을 가진 음악적인 시를 작곡하고 싶었다.”<sup>120)</sup>고 표현한 그의 말에서 실마리를 얻는다면, 서술적인 선율 표현이 아니라 시적인 선율 표현이 요구된다고 할 수 있겠다.

이에 대해 본 절에서는 3악장 에글로그Ⅱ의 서정적 선율을 중심으로 살펴볼 것이며, 앞 장과 마찬가지로 (1)연주자의 관점으로 악보 분석, (2)음반 비교 연구, (3)신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시의 순으로 논하겠다.

---

120) Stravinsky, *An Autobiography*, 박문정 역, 『나의 생애와 음악』, 210.

## 1) 느린 악장의 서정적 선율

### (1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석

3악장, 에글로그(Eglogue, 전원시)Ⅱ는 상당히 느린 템포(M.M.= 44-42)를 가진다. 다이내믹도 줄곧 *p*를 유지시키고 있어 전체적으로 서정적이고 감성적인 분위기를 가지는 악장이라고 할 수 있겠다.

<악보 V-16> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14의 악보 분석

**악장전체의 다이내믹 - *p***

M. M. ♩ = 44 - 42

**a** 화성적 텍스처와 선율

**b** 부정리듬과 도약선율

**a** 화성적 텍스처와 선율

**b** 부정리듬과 도약선율

**a** 화성적 텍스처와 선율

**b** 부정리듬을 동반한 선율

또한 1, 2, 4악장에서는 피아노가 끊임없이 16분음표 음형을 지속하고 있는 부분이 상당히 많은 것에 비해, 본 악장은 이러한 부분보다는 선율적인 면모가 더 두드러진다. 위와 같은 이유로 <악보 V-16>의 여리고 선율적으로 전개되는 부분들을 아름답고 서정적으로 연주하는 경우가 다소 있다. 그러나 필자는 위와 같은 부분도 서정적 특성을 배제하고 비감상적으로 연주할 것을 권한다. <악보 V-16>는 마디1-3과 6-8과 같이 [a]화성적인 텍스처를 지닌 선율과 마디4-5, 9, 12-14와 같이 [b]부점 리듬을 동반한 도약 선율로 구분된다. 이러한 부분을 비서정적으로 연주하기 위해서는 부점 선율의 리듬과 아티큘레이션을 분명히 해야 하며, 무엇보다 비서정적이고 비감상적인 연주를 위해서 왼손의 비브라토 사용과 아티큘레이션에 대한 연구가 필요하다고 본다.

다음으로는 서정적이고 감상적으로 연주하는 것과 서정적인 특성을 배제하고 비감상적으로 연주하는 것이 아티큘레이션이나 리듬의 표현에 있어서 어떻게 다르며, 각각의 연주에서 비브라토가 어떻게 다르게 표현되는지 알아보겠다.



## (2) 음반을 통한 연주해석 비교

기틀리스(악보 V-17, vn)는 세 연주자 중 마디2의 다이내믹을 두드러지게 표현한다. 특히 마디4-5에서 부점 리듬을 포함한 도약 선율을 정확한 템포와 리듬을 지키기보다는 좀 더 자유로운 리듬으로 연주한다.

<악보 V-17> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14, G·Z의 연주

**Ivry Gitlis(vn), Charlotte Zelka(pf)**

M. M. ♩. = 44 - 42

악보에 기보된 리듬보다 자유로운 리듬을 구사

less vib

mf

또한 섹션A(마디1-10)에서는 좁은 비브라토를 사용하다가 섹션 B로 넘어가면서 넓은 비브라토로 굵고 폭넓은 음색이 부각 된다. 특히 음역이 높아졌을 때 비브라토를 과장하여 표현하기도 한다.

피아니스트 젤카(악보 V-17, pf)는 마디11에서 운동성이 가미된 8분음표 리듬의 첫 음인 D<sub>2</sub>음을 작게 시작하여 스며들 듯이 섹션B로 넘어간다. 이때 기타리스트(악보 V-17, vn)는 마디13-14에서 부점 리듬의 16분음표인 A<sub>3</sub>음마다 악센트를 넣어 리듬을 강조하고 있고 유동적인 리듬표현으로 인해 재즈 같은 분위기를 자아내기도 한다. 무엇보다 리듬을 자유롭게 구사하면서 서정적이고 감상적인 음색을 통해 선율을 표현하고 있는 것이 특징이라 할 수 있겠다.

한편 뒤시킨(악보 V-18, vn)은 기타리스트(악보 V-17, vn)에 비해 절제된 비브라토를 사용하고 있다. 그러나 간혹 슬라이딩으로 절제된 선율을 표현이 방해되기도 한다. 마디2에서 헤어핀의 다이내믹을 두드러지게 표현하는 것은 기타리스트와 동일하며, 세 바이올린 연주자 중에서 뒤시킨이 유독 마디3에서 8분 쉼표 정도의 시간 차이를 두고 끝나는 바이올린 상성과 하성의 리듬을 정확하게 연주했다. 특히 마디4-5의 부점 리듬을 분명한 아티큘레이션으로 표현하였으며, 마디13-14의 부점 리듬은 3:1 (♩ ♩)이 아닌 4:1(♩<sup>♩</sup> ♩)로 연주하는 등 더욱 날카로운 리듬의 부점을 구사했다. 스트라빈스키(악보 V-18, pf)는 젤카(악보 V-17, pf)와 달리 섹션B로 들어가는 마디 11-12에서 음고가 변할 때마다 악센트를 넣어 8분음표 리듬을 확실하게 부각시키고 있다. 뒤시킨과 스트라빈스키의 연주는 다른 두 음반의 연주자들에 비해 전체적으로 절제되고 객관적인 연주를 보여준다.

<악보 V-18> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14, D·S의 연주

**Samuel Dushkin(vn), Igor Stravinsky(pf)**

M. M. ♩ = 44 - 42

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 1-5. The violin part has a slide instruction (슬라이드) over measures 3-5. The piano part has a piano (p) marking. The second system shows measures 6-10. The violin part has a 'less vib' instruction. The third system shows measures 11-14. The violin part has a dotted rhythm instruction (부점리듬 - 4:1로 연주) over measures 11-14. The piano part has a piano (p) marking.

<악보 V-19>의 휴블(vn)과 웨이트(vn)연주의 템포는 M.M.=34로 상당히 느린 편이다. 앞의 두 바이올린 연주자가 마디2의 헤어핀 다이내믹을 두드러지게 표현한 것과는 대조적으로 휴블(vn)은 이를 레가토로 부드럽게 처리하고 있다. 이와 마찬가지로 마디4-5의 선율도 서정적이고 부드러운 음색으로 표현하고 있다. 또한 휴블이 전체적으로 기틀리스(악

보 V-17, vn)와 뒤시킨(악보 V-18, vn)에 비해 넓은 비브라토를 사용한다. 그녀가 템포를 상당히 느리게 설정한 것도 넓고 느린 비브라토가 부각되는데 영향을 끼치는 것으로 보인다.

<악보 V-19> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14, H·W의 연주

Carolyn Huebl(vn), Mark Wait(pf)

M.M.=34

M. M. = 44 - 42

legato

mf

6

부점리듬 - 3:1로 연주

11

<표 V-7> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14의 연주 비교

	tempo	violin vibrato	rhythm	style
G Ž D	M.M=44-42	vibrato → molto vibrato	리듬의 루바토	감상적 서정적
Š C	M.M=44-42	vibrato	부점 리듬 4:1	비감상적
Ű	M.M=34	molto vibrato	부점 리듬 3:1	감상적 서정적

### (3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시

앞의 연주 비교에서 세 연주자 중 뒤시킨과 스트라빈스키를 제외한 두 음반의 연주자들이 모두 감상적이고 서정적으로 연주하였다. 필자는 이러한 느린 악장의 서정적 선율을 뒤시킨과 스트라빈스키의 연주와 같이 서정적 특성을 배제하여 연주할 것을 권한다. 이에 대한 근거는 본 악장에 나타나는 신고전주의적 특징에 있으며, 이에 신고전주의 미학적 입장을 접목시킨 연주가 되어야 할 것이다.

먼저 <악보 V-20>는 e단조 으뜸7화음의 제1전위 화음으로 시작되는데, 마디2에서 헤어핀 다이내믹을 통해 이끈음인 D<sub>#4</sub>음을 강조하고 있으며, 마디3에서 바이올린이 으뜸음이자 이 화음의 근음인 E<sub>4</sub>음을 최상성부의 D<sub>5</sub>음보다 길게 유지시키고 있어 연주 시 이에 대한 주의가 요구된다. 마디1-3에서 수직적으로 3도씩 구성되던 화음이 마디 4-5의 바이올린에서는 수평적으로 나타난다. 여기서 다이아토닉한 7개음이 모두 등장하는데, 이는 본 작품의 신고전주의 특징 중 하나이다. 이러한 화성적 분위기를 표현하기 위해서는 고전주의적인 화음에 기초한 연주, 예를 들어 3화음으로 묶어 화성적으로 연주하는 등의 방식을 사용해서는 안될 것이다. 특정 화음에 속하는 음들이 아니기 때문에 한음 한음이 독립적으로 들려야 하며, 이 때문에 더욱 비감상적인 연주가 요구된다고 할 수 있겠다.

특히 마디4-5, 9-10, 12-14의 바이올린 선율은 앞서 신고전주의적 특징에서 논한 바, 바로크 시대의 특징적 리듬을 스트라빈스키의 어법으로 변화시킨 선율이다. 그러므로 도약하는 부점 선율의 아티큘레이션을 분명히 해야 할 것이다. 이 선율은 무엇보다 비감상적인 연주를 위해서 비브라토를 절제하여 연주할 것을 제안한다. 특히 아티큘레이션을 드러낼 때 비브라토보다는 레가토 안에서 테누토로 표현하는 정도의 아티큘레이션이 더 좋겠다. 이러한 표현을 하기 위해 비브라토를 할 때, 팔이나 손목보다는 왼손가락 중 첫 번째 마디를 더 긴밀하게 사용하여 연

주할 것을 제안한다. 또한 피아노는 [a]두터운 텍스처로 화성을 채워주는 것과 [b]운동성 있는 어택을 주는 부분을 구분하여 연주하는 것이 바람직하다고 본다.

<악보 V -20> 《듀오 콘체르탄테》 3악장 마디1-14의 연주 제안

부점리듬과 도약선을

M. M. ♩ = 44 - 42

G - B - D - F# - A - C - E

e m t<sub>7</sub> D<sub>9</sub> t<sub>7</sub> a 두터운 텍스처로 화성을 채워줌

6

11

M2 M2 m3

m2 m2 m2

b 운동성 있는 어택

또한 바이올린 연주에서 주의해야 할 것은 이 악곡을 끊임없이 연결되는 비브라토와 레가토로 연주하는 것이다. 이러한 연주는 더욱 서정적이고 따뜻한 음색으로 들릴 수밖에 없기 때문이다. 결국 서정적 특성을 배제한 연주란 비브라토를 절제하고 아티큘레이션을 정확하게 표현하며, 음악 재료 자체의 미를 드러내는 비감상적인 연주라고 할 수 있겠다.



### 3. 비(非)낭만주의적 연주를 위한 감정표출의 절제

스트라빈스키는 여러 문서에서 낭만주의적 연주와 개인의 감정에 의한 해석을 꺼린다고 밝혔으며,<sup>121)</sup> 이에 대해서는 II장 1절 ‘신고전주의와 그 미학적 입장’과 2절의 ‘스트라빈스키의 연주관’에서 자세히 살펴보았다. 그는 “낭만주의 음악의 음표들은 음악적으로 말하는 것 이상의 것을 말한다”<sup>122)</sup>고 생각했는데, 이는 낭만주의 음악이 연주자가 작품을 통해 주관적으로 느끼는 영감이나 감정적인 면이 더해져야 완성된다고 생각한 것이다. 또한 그는 “음표는 상징이 아닌 기호”<sup>123)</sup>라고 하였으며, 낭만적이고 감정적인 연주자들의 왜곡된 해석이 작품을 훼손한다고도 생각하였다.<sup>124)</sup> 스트라빈스키는 이와 같은 연주에 대해 여러 예시를 들어 비판한다.

이러한 스트라빈스키의 반낭만주의적 입장은 그의 신고전주의 미학적 입장 중 가장 중요한 부분이라고 할 수 있으며, 당시 낭만주의적인 연주를 강하게 비판하였던 그의 연주관을 바탕으로, 작품에 대한 비낭만주의적인 연주가 요구된다고 할 수 있겠다.

한편 스트라빈스키는 반낭만주의적 입장을 고수하면서도, 다른 한편으로는 낭만주의 작곡가인 차이코프스키를 존경하여 그의 작품을 다수 인용하여 작곡하기도 하였다. 서로 모순된 이 두 가지 사실을 통해서 스트라빈스키가 반낭만주의적 미학적 입장을 유지하면서도 차이코프스키의 음악에서 주목하여 본 점은 그의 낭만성이 아니라는 것을 유추해 볼 수 있다. 스트라빈스키는 그가 자서전에 언급한 것과 같이 영감에 의한 서정적 선율이 아니라, 작곡가의 기술적인 면을 끊임없이 연마하여 서정적 요소를 도출해 낸 차이코프스키의 작품을 높이 평가했던 것으로 보인다.

121) Jackson, *Performance practice : a dictionary-guide for musicians*, 371.

122) Stravinsky & Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, 118.

123) Stravinsky & Craft, 위의 책, 119.

124) Stravinsky, *Poetics of Music in the form of six lessons*, 167, 169, 안요열 역, 『음악시학』, 145-146, 148, 이서진 역, 『음악의 시학』, 139-141.

다.<sup>125)</sup> 그렇기 때문에 그의 가치평가는 낭만적이라는 감정과는 별개의 것으로 간주해야 할 것이다.

위와 유사하게 스트라빈스키는 《듀오 콘체르탄테》의 마지막 악장에 디오니소스 제전의 노래라는 의미를 가지는 제목을 붙였으나 실제 그가 디오니소스적인 표현을 원한 것은 아니라고 판단된다. 여기서 연주자는 딜레마에 빠질 수 있다. 이는 그가 아폴론적 사고를 지지하는 작곡가라는 것이 자명한 사실이기 때문이다. 디오니소스는 역사적으로 항상 아폴론적인 것과 상반된 특성을 가지는 것으로 언급되어 왔다. 스트라빈스키는 이 두 개의 반대되는 입장 중 아폴론적인 원칙을 우위에 둔다는 자신의 입장을 여러 글을 통해 분명히 드러낸다.

정면으로 대립되는 아폴론적인 원칙과 디오니소스적인 원칙 사이에서 예술이 겪는 끊임없는 갈등을 항상 생각하게 된다. 디오니소스의 궁극적인 목표로서 황홀경을 택할 때 자신을 잃어버리게 된다. 그러나 예술은 무엇보다도 예술가의 모든 의식세계를 요구하기 때문에 이 둘 중 내가 항상 우위에 놓는 것은 아폴론적 원칙이다.<sup>126)</sup>

또한 본고는 앞서 그의 신고전주의 미학관이나 연주관을 통해서, 그가 특히 낭만주의의 자의적 해석이나 연주자가 감정을 표출하는 것에 대해 거부한 입장들을 살펴왔다. 그런데, 디오니소스 제전의 노래라는 것은 감정의 절제보다 감정의 표출에 더 가깝다. 또한 이 제목은 신고전주의가 고전주의적 미 이상을 추구하고 반(反)표현미학적인 것과도 상반된다.

이에 대해 필자는 스트라빈스키의 신고전주의 미학에 입각한 연주를 위해 디오니소스제전 악장을 비낭만주의적이고 반표현미학적으로 연주할 것을 권하는 바이다. 스트라빈스키의 음악적 사고관을 살펴볼수

---

125) Stravinsky, *An Autobiography*, 170; White, *Stravinsky-The composer and his Works*, 164.

126) Stravinsky, *An Autobiography*, 박문정 역, 『나의 생애와 음악』, 125-126.

록 더욱더 그의 작품을 반낭만주의적인 신고전주의 미학에 입각하여 연주해야 한다는 결론에 도달하게 된다. 여기서 비낭만주의적 연주란 고전적인 연주에 비해 넓고 과장된 비브라토를 사용하고 주관적인 감정을 표출하는 낭만적인 연주에 반하는 것으로 이해될 수 있다. 또한 스트라빈스키 작품을 반표현미학적으로 연주해야 한다는 것은, 표현 자체를 금하는 것이 아니다. 인간의 개인적이고 주관적인 감정에 대한 표현이 아닌 악보에 정확히 명시되어 있는 리듬적인 특징과 같은 부분의 표현성에 주력하는 것이라 본다.

이에 대해 본 절에서는 실제 연주에서 자주 낭만적으로 연주되는 부분인 1)다성부적 선율 진행과 2)디오니소스 제전의 노래에서 어떤 부분을 주의해야 하며, 어떠한 면을 주력하여 연주해야 하는지 구체적으로 설명 할 것이다. 이에 대해 본 절도 연주자의 관점으로 악보 분석한 후 음반을 비교할 것이며, 스트라빈스키와 뤼시킨의 비낭만주의적이고 절제된 연주를 중심으로 연주자들의 음반을 비교한 후, 신고전주의 미학을 접목한 연주해석을 제시하려고 한다.

## 1) 다성부적 선율 진행

### (1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석

1악장 칸틸레네(Cantilène)는 성악곡이나 기악곡에서의 서정적 선율을 뜻하는데, 이러한 의미를 드러내는 선율은 제2주제부 바이올린 성부에서 등장한다고 볼 수 있다(악보 V-21). 그러나 본 악구는 제목과 같이 서정적인 분위기보다는 열정적이고 화려한 분위기에 더 가깝다. 그 이유는 제1주제부에서 상대적으로 얹던 텍스처가 제2주제부에 들어오면서 두터워 지며, 다성부적 선율진행을 꾀하는 것이 특징이기 때문이다. 이 제2주제부의 선율 형태는 전개부가 마칠 때까지 유지되고, 본 악장의 중심적인 악상이 된다.

<악보 V-21> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-17의 악보 분석<sup>127)</sup>

16분음표 펼친 화음 → 다성부적 선율 진행

제2 주제부

일반적으로 무반주를 제외한 바이올린 작품에서 바이올린이 서정적인 선율을 노래할 때, 여러 섹션이 다성부적 선율 진행으로 전개되

<sup>127)</sup> 위 악곡의 구성과 화성에 대한 자세한 분석은 제IV장 2절 1항 ‘고전적 형식미 - 변형된 소나타 형식’을 참고하시오.

는 사례가 많은 편은 아니다. 그러나 소나타 형식인 본 악장에서 제2주 제부와 전개부가 모두 다성부적 선율 진행으로 전개된다는 것은 주목할 만한 점이라 할 수 있겠다.

<악보 V -22> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30의 악보 분석

**다성부적 선율 진행** →

**전개부**

23

27

stacc. sempre

(stacc.)

이 선율은 단선율 보다 텍스처가 두터운데다가 다이내믹이 *mf*에서 시작하고 지속적으로 크레센도 하여 클라이맥스까지 끌고 가기 때문에 전체적으로 더욱 풍성한 패시지가 형성된다. 이러한 이유로 특히 코드 선율의 다이내믹이 고조되는 전개부의 패시지를 열정적이고 낭만적으로 표현하는 연주자들이 많다. 다음으로는 낭만주의적으로 표현하는 연주자와 비낭만주의적으로 표현하는 연주자를 비교하여 어떠한 연주가 신고전주의 미학에 입각한 연주인지 알아보겠다.

## (2) 음반을 통한 연주해석 비교

기틀리스(악보 V-23, vn)는 악보에 기입된 다이내믹 뿐 아니라 프레이징에 따른 다양한 다이내믹을 만들어 표현하고 있다. 또한 마디13에서 포코 알라르간도(poco allargando)를 하지 않고 오히려 마디14에서 느려졌다가 마디15에 들어가서야 기존 템포로 연주한다. 특히 세 연주자 중 가장 넓은 비브라토를 사용하여 선율을 표현하고 있는 것이 특징적이다. 젤카(악보 V-24, pf)는 마디25에서 아첼레란도(accelerando)하여 마디26의 전개부로 들어 갈 때 템포가 M.M.=96까지 끌어 올려 진다. 이는 기틀리스(악보 V-24, vn)의 빠르고 넓은 비브라토와 함께 열정적인 분위기를 자아낸다.

<악보 V-23> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22, G·Z의 연주

Ivry Gitlis(vn), Charlotte Zelka(pf)

a tempo / M.M.=88

The image displays a musical score for measures 13-22 of the first movement of 'Duo Concertante'. The score is for violin (vn) and piano (pf). The tempo is marked as 'a tempo / M.M.=88'. The violin part starts with a 'poco allarg.' marking and returns to 'Tempo' at measure 14. The piano part includes dynamics such as *mf*, *sub. pp*, and *sim.*. The score is in 4/4 time and B-flat major. The violin part features a wide vibrato and a triplet in measure 18. The piano part includes a 'poco' marking at measure 21.

<악보 V -24> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, G·Z의 연주

Ivry Gitlis(vn), Charlotte Zelka(pf)

전개부
M.M.=96

The image shows a musical score for a duo concertante. The top system is for measures 23 to 26. The violin part (Ivry Gitlis) has green wavy lines above it. The piano part (Charlotte Zelka) has a blue box labeled 'accel.' under measures 25-26 and a blue box labeled 'piu mosso' under measure 26. The bottom system is for measures 27 to 30. The violin part has green wavy lines above it. The piano part has two orange circles around measures 27 and 29, with 'stacc. sempre' and '(stacc.)' markings respectively. The piano part also has blue boxes labeled 'accel.' and 'piu mosso' under measures 28-29 and 30.

또한 전개부에서 켈카(악보 V -24, pf)는 마디26과, 마디28-29에서 박절적 악센트를 강조하여 3/4박자의 박절감을 두드러지게 표현하고 있다. 더불어 그는 마디27과 마디30에 등장하는 펼친 화음을 다른 부분들에 비해 드러나게 연주한다. 물론 이를 작곡가가 마디27과 마디30에서 상대적으로 높은 음역을 사용하였기 때문이라고 볼 수도 있겠다. 그러나 켈카 연주를 다른 두 피아노 연주자에 비교해 보면, 그가 본 음형을 더욱 강조하는 것으로 들리기 때문에, 이는 그가 앞서 언급한 작곡가의 의도를 부각시켜 연주한 것으로 해석 할 수 있겠다.

기틀리스(vn)의 연주<악보 V -23>,<악보 V -24>는 넓고 빠른 비브라토와 자유로운 다이내믹 표현으로 다른 두 음반에 비해 가장 감정적이고 낭만주의적인 연주를 보여준다.

<악보 V-25> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22, D·S의 연주

Samuel Dushkin(vn), Igor Stravinsky(pf)

a tempo / M.M.=80

non legato

poco allarg.

Tempo

mf

sub. pp

sim.

poco

한편 뒤시킨(악보 V-25, vn)은 마디13-14에서 속도를 늦췄다가 마디15에서 M.M.=80로 다시 빨라진다. 그러나 이는 기존 템포인 M.M.=88에 비해 상대적으로 느린 템포이며, <악보 V-26>의 전개부에서 다시 본래의 템포로 돌아온다. 뒤시킨의 연주는 음역대가 올라가고 분위기가 점차 고조될 때만 다이내믹의 크기가 커질 뿐이며, 전체적으로 절제된 다이내믹을 유지하는 것이 특징적이다.

젤카(악보 V-24, pf)와 마찬가지로 스트라빈스키(악보 V-26, pf)도 마디27과 마디30의 펼친 화음 음형을 강조하는데, 가장 낮은 성부도 함께 강조하여 피아노 파트의 복조성<sup>128)</sup>을 분명하게 표현하는 것이 돋보

128) 자세한 분석은 제IV장 2절 1항 ‘고전적 형식미 - 변형된 소나타 형식’을 참고하시오.



인다. 특히 스트라빈스키가 피아노의 16분음표의 모든 음형을 굉장히 두드러지게 연주하고 있어 두 악기의 성부가 서로 뚜렷하게 대비되는 것이 부각된다. 오히려 전개부에서는 화음을 채우는 방식으로 바이올린이 반주하는 분위기가 형성되는데, 이는 뒤시킨(악보 V-26, vn)이 절제된 다이내믹과 비브라토를 사용하고 있기 때문으로 여겨진다.

<악보 V-26> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, D·S의 연주

**Samuel Dushkin(vn), Igor Stravinsky(pf)**

전개부

M.M.=88

The image shows a musical score for Samuel Dushkin (violin) and Igor Stravinsky (piano) from Duo Concertante, measures 23-30. The score is in 3/4 time. Measures 23-26 show a piano accompaniment with a 'piu mosso' marking and an 'accel.' marking. Measures 27-30 show a violin part with 'stacc. sempre' and '(stacc.)' markings. The violin part is circled in orange in the original image.

바이올린 연주자의 아티कु레이션을 비교하면, 기틀리스(악보 V-23, vn)가 마디16-20에서 테누토 스타카토를 사용하여 음과 음 사이를 끊어 아티कु레이션을 더 명확하게 표현한 것에 비해 뒤시킨(악보 V-26, vn)은 아티कु레이션을 테누토로 표현하고 있다. 무엇보다 뒤시킨이 비브라토에 의한 표현을 절제하고 있으며, 객관적인 연주를 실현하고 있기 때문에 뒤시킨과 스트라빈스키의 연주<악보 V-25>,<악보 V-26>가 비낭

만주의적인 연주로 표현될 수 있었다고 본다.

<악보 V-27> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22, H·W의 연주

Carolyn Huebl(vn), Mark Wait(pf)

a tempo / M.M.=85

legato

<악보 V-27>에서 휴블(vn)과 웨이트(pf)의 연주 템포는 상대적으로 조금 느린 편이다. 휴블(악보 V-27, 악보 V-28, vn)은 기틀리스(악보 V-23, 악보 V-24, vn)와 뒤시킨(악보 V-25, 악보 V-26, vn)에 비해 가장 좁은 비브라토를 사용하고 있으며, 스트로크를 대부분 레가토로 처리하여 부드럽게 연주한다. 또한 젤카(악보 V-24, pf)와 스트라빈스키(악보 V-26, pf)가 피아노에서 중요한 맥락을 형성하는 층들을 부각시킨 것과 달리, <악보 V-28>에서 웨이트(pf)는 이를 배경적으로 표현 하는 것이 특징적이다. 특히 이들의 연주는 앙상블 측면에서 전체적으로 바이올린 선율이 훨씬 더 선명하게 들리며, 피아노는 16분음표 음형으로 반주하듯 연주된다.

<악보 V -28> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30, H·W의 연주

Carolyn Huebl(vn), Mark Wait(pf)

전개부 M.M.=88

23

27

stacc. sempre (stacc.)

mp

<표 V -8> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 제2주제부와 전개부의 연주 비교

	tempo <sup>129)</sup>		violin vibrato	style
	제2주제부	전개부		
G				
Ž	M.M.=88	M.M.=96	molto vibrato	낭만주의적 연주
D				
Š	M.M.=88	M.M.=80	vibrato	비낭만주의적 연주
C				
Ű	M.M.=85	M.M.=88	meno vibrato	비낭만주의적 연주

129) 1악장에서 작곡가가 제시한 템포는 M.M.=88이다.

### (3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시

앞서 살펴본 바와 같이 비낭만주의적인 연주를 실현하기 위해서는 악보에 제시된 템포와 다이내믹, 프레이징 등을 작곡가의 의도를 정확하게 파악하여, 주관적인 해석이나 감정을 배제하고 객관적으로 연주하는 것이 중요할 것이다. 먼저 본 악곡에서 바이올린의 선율과 다이내믹을 중심으로 살펴보면 <악보 V-21>, 제1주제부는 단선율이면서 *p*이고 제2주제부는 다성부선율이면서 *mf*로 시작하기 때문에 연주자가 제1주제와 제2주제를 대조적으로 표현하는 것에 주력하여 제2주제를 더욱 화려하게 표현할 가능성이 많다. 그러나 이러한 연주는 신고전주의 미학적 입장에서 보면 비낭만주의적인 표현에 걸맞지 않은 연주가 될 수 있다.

<악보 V-29> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디13-22의 연주 제안

The image shows a musical score for measures 13-22 of the first movement of 'Duo Concertante'. The score is annotated with various performance suggestions and harmonic analysis.

- Measure 13:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'M.M.=88' and 'non legato'. A blue box highlights 'poco allarg.' with a blue arrow pointing to the first measure.
- Measure 14:** The bass clef part has a boxed 'Eb' and a '장3화음' (Major 3rd chord) annotation. The treble clef part has a boxed 'mf' and a 'sub. pp' annotation.
- Measure 15:** The treble clef part has a boxed '부가음 Gb' (Added note Gb) and a boxed 'D'.
- Measure 16:** The bass clef part has a boxed 'T' and a boxed 'sG'. The treble clef part has a boxed 'D'.
- Measure 17:** The bass clef part has a boxed 'Eb' and a boxed 'F'. The treble clef part has a boxed '복화음 (sG+D)' (Complex chord (sG+D)).
- Measure 18:** The bass clef part has a boxed 'Eb' and a boxed 'F'. The treble clef part has a boxed '복화음 (sG+D)'.
- Measure 19:** The bass clef part has a boxed 'Eb' and a boxed 'F'. The treble clef part has a boxed '복화음 (sG+D)'.
- Measure 20:** The bass clef part has a boxed 'Eb' and a boxed 'F'. The treble clef part has a boxed '복화음 (sG+D)'.
- Measure 21:** The bass clef part has a boxed 'Eb' and a boxed 'F'. The treble clef part has a boxed '복화음 (sG+D)'.
- Measure 22:** The bass clef part has a boxed 'Eb' and a boxed 'F'. The treble clef part has a boxed '복화음 (sG+D)'.

이러한 비낭만주의적인 연주와 직결되는 가장 중요한 요소는 앞  
 목 ‘음반을 통한 연주 비교’에서 살펴본 바와 같이 비브라토의 속도와 넓  
 이이며, 이는 스트로크나 다이내믹과도 밀접한 연관이 있다고 하겠다. 그  
 러므로 <악보 V-29>과 <악보 V-30>의 각 화음을 논레가토의 스트로크  
 와 함께 절제된 비브라토를 사용하여 감정이 과장되어 드러나지 않도록  
 연주 할 것을 제안한다. 또한 <악보 V-30>에서 마디 25부터 등장하는  
 피아노의 16분음표 음형이 분위기를 고조시키는데, 이때 제시된 템포가  
 빨라지지 않도록 주의해야 하며, 바이올린의 선율과 대조적인 음형이 더  
 욱 뚜렷하게 들리도록 하는 것이 좋겠다. 이를 위해 피아노는 <악보 V  
 -30>의 16분음표 음형을 연주할 시에 슬러와 스타카토, 펼친 화음의 음  
 형 등 정확한 아티큘레이션을 표현하는 것에 주력해야 한다.

<악보 V-30> 《듀오 콘체르탄테》 1악장 마디23-30의 연주 제안

**전개부**    **M.M.=88**

②3 F Major D7 (달림화음)

복조성 D b Major T (으뜸화음)

②7 D7 stacc. sempre (stacc.) D T T D

한편 IV장에서 분석한 화성적인 맥락을 분명히 드러내는 것도 중요한 부분이라고 할 수 있다. 특히 <악보 V-29>의 제2주제부에서 바이올린이 F장조의 맥락으로 전개될 때, 피아노는 마디15-18 동안 화성에 속하지 않는 부가음이 최하위 성부에 배치되다가 마디19에서 비로소  $F_{1,2}$ 가 출현되는데, 이를 강조할 것을 권한다. 덧붙여 이  $F_{1,2}$ 도 경과적으로 진행되다가 <악보 V-30>의 마디24-25에 이르러서야  $F_4$ 가 두드러지기 때문에 이를 분명하게 연주하는 것이 좋겠다. 또한 전개부에서 복조성이 나타나는데, 피아노 왼손의 최하위 성부가 상대적으로 낮은 음역이기 때문에 이를 오른손과 동일하게 연주한다면 청취시 복조성을 인지하기 어렵다. 그러므로 낮은 음역대의 아티큘레이션을 좀 더 짧고 분명하게 해주는 것이 좋겠다. 특히 본 악곡을 비낭만주의적으로 연주하기 위해 두 악기 모두 클라이맥스에 도달할지라도 감정을 절제하여 비브라토를 과하지 않도록 표현하고 루바토 없이 뚜렷한 아티큘레이션을 유지시키는 것이 바람직하다고 본다.



## 2) 디오니소스 제전의 노래

### (1) 연주자의 관점으로 본 악보 분석

《듀오 콘체르탄테》의 다섯 악장 중 3, 5악장은 스트라빈스키의 《바이올린 협주곡》의 2, 3악장인 ‘아리아 I’(Aria I), ‘아리아 II’(Aria II)와 리듬적으로나 선율적으로 밀접한 관련이 있다. 두 곡 모두 상당히 느린 템포로 설정되어 있으며, 《듀오 콘체르탄테》 3악장의 주요 동기인 부점 리듬과 선율<sup>130)</sup>뿐 아니라 5악장의 돈꾸밈음을 잇단음표로 표기한 음형도 《바이올린 협주곡》의 두 아리아에서 발견된다.

<악보 V-31> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8의 악보 분석

130) 3악장의 부점 선율은 스트라빈스키의 바이올린 협주곡 1악장 ‘토카타’와 2악장 ‘아리아 I’에서 인용되었으며, 인용에 관한 악보와 분석은 제IV장 2절 2항 1목 ‘부점 리듬’을 참고하십시오.

<악보 V -32> 《바이올린 협주곡》 3악장 ‘아리아Ⅱ’의 도입부

### III. Aria II

Flauto grande I

Clarinetto piccolo (E♭)

Tromba (C) I

1

Trombone

(basso) 3

Violino Solo

I

Violino

II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Tempo ♩ = 48

f

sf

p

mf

contabile

pizz.

arco

p

sf

poco sf

총 87마디로 구성되어 있는 비교적 짧은 악장인 ‘아리아Ⅱ’에서 트릴과 꾸밈음 형태의 여러 잇단음표가 빈번하게 등장하며, 특히 주제적 성격을 띤 동기로 9잇단음표와 5잇단음표로 표기된 돈꾸밈음이 오직 바이올린 솔로에서만 반복 등장한다. 이러한 돈꾸밈음은 첫 음을 테누토 하거나 비브라토를 넣어 패턴을 자연스럽게 만드는 방법으로 연주 할 수 있다(악보 V -32).<sup>131)</sup>

131) 실제로 스트라빈스키 바이올린 협주곡의 연주에서 이작 펄만(Itzak Perlman, 1945-)과 다비드 오이스트라흐(David Oistrakh, 1908-1974)는 이 잇단음표 리듬 중 첫 음을 다른 음들보다 길게 연주하며, 이 리듬을 강조하여 표현한다.



덧붙여 이 두 작품의 잇단음표 리듬이 등장할 때, 각기 서로 다른 점이 있으므로, 이를 주목하여 《듀오 콘체르탄테》를 연주할 때 고려해야 한다. 먼저 <악보 V-32>의 바이올린 협주곡에서는 다른 파트가 음을 유지하는 동안 64분음표로 구성된 잇단음표 리듬이 연주되기 때문에, 이 리듬을 연주할 때 정해진 박자 안에 자유롭게 넣어도 무방하다. 이에 비해 <악보 V-31>의 《듀오 콘체르탄테》에서는 64분음표로 구성된 잇단음표 리듬이 연주 될 때 첫마디와 클라이맥스인 마디9-10 외에는 피아노가 32분음표의 분할 된 리듬을 연주한다는 것이다. 그러므로 후자를 연주할 때는 이에 대한 주의가 요구된다.

<악보 V-33> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8-12의 악보 분석

The musical score for measures 8-12 of the Duo Concertante, Op. 33, shows a key change from C Major to D-flat Major. The piano part features a 32nd note rhythm, while the violin part features a 64th note rhythm. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *poco*, *a*, and *ff*, and articulation markings like 6 and 5. A red line connects the piano part to the violin part. A box at the bottom indicates the key change from C Major to D-flat Major.

C Major → D $\flat$  Major      변격진행으로 인한 긴장유발

그러나 본 악장의 제목이 디오니소스 제전이고, 이 의미가 음악에의 도취를 나타내며, 디오니소스(Dionysos)는 그리스 신화에 등장하는 술의 신을 의미하기도 하기 때문인지, 이러한 리듬을 굉장히 낭만적이고 자유롭게 연주하는 경우가 많다. 또한 <악보 V-33>와 같이 클라이맥스에 도착하기까지 다이내믹이 점차 고조되기 때문에 더욱 감정적이고 열정적으로 연주하게 된다. 먼저 다이내믹을 구체적으로 살펴보면, 마디1에서 *mp*로 시작한 다이내믹은 섹션A"의 마디7에서 *p*가 되고, 긴 호흡을 끌어가며 점차적으로 부풀려져 *ff*에 도달하게 된다. 이때 마디8에서 사라진 마디줄이 *ff*와 동시에 등장한다. 마치 시간의 구획을 멈추어 점진적인 크레센도를 통해 긴장감을 최고조에 끌어올리다가 다시 폭발하는 듯하다. 또한 마디9에서부터 마디줄이 등장함으로 시간이 다시 박절감을 가지고 흐른다.

한편 마디9는 마디1의 시작음  $E b_6$ 음에서 완전4도 높은  $A b_6$ 음으로 시작하고, 마디1의 첫 음형과 같은 음정 간격으로 이루어져 있어 이에 대한 강조가 필요하다. 화성적으로는 C장조가 마디9부터  $D b$  장조로 이동하는데, 이때 조를 확립시키지 않기 때문에 조성이 모호하며 더욱 낭만주의적 화성의 느낌을 강하게 주고 있다. 그리고 이 마디9의  $D b$  화음은 C장조의 으뜸화음에서 변격관계로 이동하여 이로 인해 화성적인 긴장감이 형성된다. 이로써 스트라빈스키는 마디9의 클라이맥스를 효과적으로 나타내기 위해 다양한 장치를 한 것으로 보인다. 이에 대한 신고전주의의 미학적 입장을 접목한 연주는 마지막 부분에서 살펴보겠다.

## (2) 음반을 통한 연주해석 비교

기틀리스(vn)는 <악보 V-34>와 <악보 V-35>와 같이 전체적으로 열정적이고 낭만적인 연주를 보여준다. 그는 전곡에 마치 에스프레시보(espressivo, 풍부한 감정을 가지고)나 콘 아도레(con ardore, 열정적으로)라고 나타냄 말이 기록되어 있는 것처럼 연주하고 있는데, 이는 디오니소스 제전이라는 본 악장의 제목으로 인한 것으로 여겨진다. 특히 <악보 V-34>에서 마디줄이 사라지는 마디8 이후 더욱 자유로운 연주를 보여준다. 세 연주자 중 다이내믹과 리듬을 가장 자유롭게 표현하며, 마디7의 다이내믹을 작곡가는 *p*로 기입하였으나 그는 시작한 다이내믹을 그대로 유지하여 *mp*로 연주한다.

<악보 V-34> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8, G·Z의 연주

**Ivry Gitlis(vn), Charlotte Zelka(pf)**

**con ardore    espressivo**

♩ = 60

*mp* *poco sf* *mp* **no vib**

**템포와 리듬 ad libitum**

*p* *mp* *etc. mp e sempre legato*

<악보 V -35> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8-12, G·Z의 연주

Ivry Gitlis(vn), Charlotte Zelka(pf)

또한 <악보 V -35>의 부분 [a]132)에서도 작곡가는 *mf*를 표기하였으나 기틀리스(vn)는 이미 *f*까지 끌어올려 열정적인 비브라토와 함께 클라이맥스를 향해 간다. 또한 [c]부터 점차 알라르간도(allargando)하고, [d]부터 모든 음에 악센트를 넣어 강조하고 있으며, [d]를 지나면서 마디9까지 리타르단도(ritardando)한 후 마디9에서 다시 원래 템포로 돌아온다. 마디9를 콘 푸오코(con fuoco, 정열적으로)로 연주하고, 마디11-12에서 다시 빨라지는 등 상당히 자유롭게 표현한다. 그는 세 연주자 중 가장

132) 마디8에서 16분음표를 기준으로 62박동안 마디줄이 없기 때문에 <악보 V -35>의 프레이징을 나누어 [a]에서 [d]까지 구분하였으며, 이는 연주비교의 설명을 위한 것으로 섹션에 의한 구분이 아님을 밝힌다. 위 악곡의 구조는 IV장 1절 2항 ‘작품 개요’에서 언급하였다.

빠르고 넓은 비브라토를 구사하는 것도 디오니소스 제전에 합한 연주라고 할 수 있겠다. 한편 젤카(pf)는 시종일관 악보대로 레가토를 유지하며 바이올린을 뒷받침해주고 있다.

이에 비해 뒤시킨(vn)과 스트라빈스키(pf)는 낭만주의적인 감정 표현을 자제하고 객관적인 템포를 유지하며 절제된 연주를 보여준다(악보 V-36). 특히 주어진 다이내믹을 정확하게 표현하며, 리듬적인 부분도 루바토 없이 구사한다. 다만 마디4와 마디7-8의 뒤시킨의 연주에서 의도적인 슬라이드 소리가 다소 들리는데, 이 중 마디7이후에 보이는 슬라이드는 C장조의 으뜸음인 C<sub>5</sub>를 중심으로만 일어나고 있어 이를 강조하기 위한 것으로 볼 수도 있겠다.

<악보 V-36> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8, D·S의 연주

**Samuel Dushkin(vn), Igor Stravinsky(pf)**

정확한 리듬 표현
짚은 슬라이드

The image shows a musical score for a violin and piano duo. The violin part is on the top staff, and the piano part is on the bottom two staves. The score is in 4/16 time with a tempo marking of quarter note = 60. The violin part features rapid sixteenth-note passages with green wavy lines indicating vibrato. The piano part includes dynamic markings like *mp*, *poco sf*, and *p*. Annotations include "etc. *mp* e sempre legato" and measure numbers 6, 8, and 6. Specific notes in measures 4 and 7-8 are highlighted with orange arrows and wavy lines, indicating slides.

<악보 V-37> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8-12, D·S의 연주

**Samuel Dushkin(vn), Igor Stravinsky(pf)**

또한 <악보 V-36>에서 스트라빈스키(pf)가 마디6까지 전개되는 왼손의 화성적으로 반주하는 부분과 이후 마디7부터 이러한 부분이 사라지고 모든 성부가 동등하게 전개되는 부분을 잘 구분하여 표현하였으며, 이를 통해 마디7이후 바이올린과 피아노가 대등하게 선율을 이끌어가는 양상불을 보여준다. 특히 뒤시킨(vn)이 기틀리스(악보 V-35, vn)와 더욱 다른 해석을 보여주는 부분은 <악보 V-37>의 연주이다. 기틀리스(vn)가 [a]부터 열정적인 비브라토를 구사한 것과는 달리 뒤시킨(vn)은 마디9까지 최대한 절제된 비브라토를 사용하고 있으며, 마디9에서 다이내믹의 크기만 *ff*로 커질 뿐 감정적인 면은 기틀리스(vn)에 비해 확실히 절제되어 있다. 또한 뒤시킨(vn)은 마디11의 리듬을 정확히 3등분하고 있으며,



마디11-12에서 *piu mosso*로 템포를 당겼던 기틀리스(악보 V-35, vn)와 달리 일정한 템포를 유지한다. 이로써 뒤시킨(vn)과 스트라빈스키(pf)의 미시적인 연주를 살펴본바 두 사람이 전체적으로 반표현미학적이고 비난 만주의적인 신고전주의 미학에 입각한 연주를 가장 잘 보여준 연주자라고 할 수 있겠다.

<악보 V-38> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8, H·W의 연주

**Carolyn Huebl(vn), Mark Wait(pf)**

**M.M. = 50**

*mp*

*poco sf*

*mp*

**legato**

*p*

*etc. mp e sempre legato*

마지막으로 휴블(vn)과 웨이트(pf)도 절제된 감정 표현으로 신고전주의 미학에 입각한 연주를 보여주고 있으나 뒤시킨(vn)과 스트라빈스키(pf)와는 조금 다른 해석을 보이는 부분들을 찾을 수 있다. 표기된 다이내믹과 리듬을 정확하게 표현하는 것은 서로 유사하나, 휴블(vn)과 웨

이트(pf)는 16분음표를 기준으로 템포를 50으로 설정하여, 상당히 느린 연주를 보여주고 있다. 이로 인해 비브라토가 상대적으로 느리게 연주되고 있으며, 이러한 표현은 조금 감정적으로 들릴 수도 있으나 전체적으로 그녀가 절제하는 듯한 모습을 다수 보여주기 때문에, 이 같은 비브라토의 속도는 템포 설정에 의한 것으로 여길 수 있겠다.

<악보 V-39> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8-12, H·W의 연주

**Carolyn Huebl(vn), Mark Wait(pf)**

The musical score for measures 8-12 of the Duo Concertante by Carolyn Huebl (violin) and Mark Wait (piano) is shown. The score includes several annotations:

- legato** (green boxes): Indicated above the violin staff for measures 8-12 and below the piano staff for measures 10-12.
- mf** (red circle): Marked at the beginning of measure 8 in the violin staff.
- cresc.** and **poco**: Dynamic markings in both staves for measures 8-9.
- a** and **poco**: Dynamic markings in both staves for measures 10-11.
- ff** (red circles): Marked in the violin staff at the beginning of measure 10 and in the piano staff at the beginning of measure 11.
- molto**: Marked in the piano staff for measure 11.
- 정제된 감정 표현** (orange box): Annotation above the piano staff for measure 11.
- 정확한 템포와 리듬** (blue box): Annotation above the piano staff for measure 12.

특히 휴블(악보 V-38, vn)은 마디7의 피아노에 기입된 레가토를 의식해서 인지 전체적으로 모든 음을 레가토하여 연결시키고 있다. 이러한 스트로크는 <악보 V-39>에서도 지속되는데, 마디8의 다이내믹이 고조되는 [c]부터 마디10까지는 다시 논레가토로 분명한 아티큘레이션을



구사하고, 다시 마디11부터 레가토로 부드럽게 연주한다.

<표 V -9> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-12의 연주 비교

	tempo	violin vibrato	rhythm	style
G Ž	♩ =60으로 시작하나 자유로운 템포로 연주	molto vibrato	리듬의 루바토	낭만주의적 감정적
D Š	♩ =60 일정한 템포	meno vibrato	정확한 리듬 표현	비낭만주의적 감정 절제
C Ű	♩ =50 느리지만 일정한 템포	vibrato	정확한 리듬 표현	비낭만주의적 감정 절제

이로써 가장 낭만주의적인 연주를 보여주는 음반은 기틀리스(vn)와 켈카(pf)의 연주이며, 이외 두 음반은 비낭만주의적인 연주를 통해 신고전주의에 입각한 연주를 보여준다고 할 수 있겠다.

### (3) 작곡가의 신고전주의 미학을 접목한 연주해석 제시

디오니소스 제전(Dithyrambe)이라는 악장의 제목은 열정적인 감정 표출과 낭만주의적인 연주를 요하나, 필자는 본 악장이 이러한 제목을 가졌을지라도 감정 표출을 절제하여 신고전주의 미학을 접목한 연주, 비낭만주의적인 연주가 되어야 한다고 본다. 본 장의 도입부에서 언급한 것과 같이 스트라빈스키는 항상 디오니소스적인 것보다 아폴론적인 것을 우위에 놓는다고 하였을 뿐 아니라, 낭만주의 작품에서도 그 안에 나타나는 낭만주의적이지 않은 요소들에 관심을 표명하였고, 감정에 도취되는 연주를 비판하였다. 그러므로 필자는 본 악장이 디오니소스제전의 도취적이고 감정적인 부분을 표현하기 위해 쓰인 제목이 아니라고 판단하였다. 또한 그가 이 작품을 작곡하였을 때, 당시 발간된 고대의 시에 관한 책과 기조가 비슷하다고 느꼈다고 고백한 것을 보면, 디오니소스 제전을 그린 엄격한 운율의 시와 같이 표현하려고 한 것이 아닐까 유추해 볼 수 있다.

<악보 V-40>과 <악보 V-41>에서 스트라빈스키가 마디줄을 없애고 다이내믹을 고조시키며 악곡을 자유롭게 전개시킨 것 같지만, 끊임 없이 분할 된 리듬이 전체 악곡을 채우고 있기 때문에 이를 자유롭게 표현하면 루바토가 잦아질 것이다. 그러면 마치 낭만주의 음악에서 일반적으로 행해지는 루바토와 자연스러운 템포변화로 인해 주관적인 연주가 될 수밖에 없다. 그러므로 64분음표 리듬까지도 루바토 없이 정확하게 연주할 것을 권하며, 이를 포함한 선율을 감정적으로 연주하기 보다는 아티큘레이션을 분명히 하고 절제된 표현에 주력할 것을 제안한다. 특히 <악보 V-41>의 마디8에서 앞선 연주비교에서 살펴본 것과 같이 제시된 다이내믹보다 더 미리 폭발적으로 연주해서는 안 되며, 이를 위해 프레이징을 잘 구획하고 기입된 다이내믹의 변화에 따라 점차적으로 상승시켜 고조되는 분위기 가운데에서도 감정적으로 절제된 표현으로 연주하는 것이 신고전주의 미학에 입각한 연주에 가깝다고 볼 수 있겠다.

<악보 V-40> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디1-8의 연주 제안

**정확한 리듬 표현**

♩ = 60

**non legato**

<표 V-10> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디8의 프레이징과 음역133)

부분	가	나	다	라	마	바	사
박	14	11	8	7	6	6	6
최저음	A <sub>4</sub>	A <sub>4</sub>	B <sub>4</sub>	F <sub>5</sub>	A <sub>5</sub>	E <sub>5</sub>	E <sub>5</sub>
초고음	G <sub>5</sub>	A <sub>5</sub>	B <sub>5</sub>	F <sub>6</sub>	F <sub>6</sub>	G <sub>6</sub>	C <sub>7</sub>
음 간격	7	8	8	10	6	10	13
다이내믹	<i>p</i>	<i>cresc.</i>		<i>mf</i>	<i>poco a poco cresc.</i>		

133) <표 V-10>의 박은 각 부분이 16분음표를 기준으로 몇 박 동안 전개되는지를 나타낸 것이다. 또한 음 간격의 숫자는 최저음과 최고음 사이의 음정간격을 온음을 기준으로 기입한 숫자이며, 장단 구분 없이 음 간격만 표기하였다.

<악보 V -41> 《듀오 콘체르탄테》 5악장 마디6-12의 연주 제안

6

가

*p*

G  
C  
E

*mp e sempre legato*

C Major

나

*cresc.* *poco* *a* *poco* *3*

라

*mf* *cresc.* *poco* *a*

마

*poc*

바

사

9

*ff* *5* *5* *3*

*molto* *ff*

Db Major

<악보 V-41>에서 마디8은 마디줄이 없이 진행되는데, 이 중 바이올린 파트를 프레이징에 따라 7개의 부분으로 구획 할 수 있다. 이는 <악보 V-41>에 표기하였으며, <표 V-10>와 같이 여러 장치를 통해 클라이맥스로 진입한다. 이 부분들 중 부분㉒에서 ㉒까지, 16분음표를 기준으로 14박에서 11박으로, 다시 8박에서 7박으로 계속 축소되어 전개되는데, 이때 최저음과 최고음 사이의 음역이 조금씩 넓어진다. 이후 부분㉒에서 ㉒까지는 변화 없이 6박으로 유지되고, 이때 부분㉒에서 음역이 축소된 후 다시 부분㉒와 ㉒에서 폭발적으로 음역이 넓어진다. 이는 클라이맥스를 부각시키기 위한 장치로 해석할 수 있으며, 특히 부분㉒와 ㉒를 연주할 때 최저음과 최고음을 강조하여 연주하면, 감정의 표출 없이도 클라이맥스를 효과적으로 표현할 수 있다고 본다. 덧붙이면 마디8이 C장조로 전개되기 때문에 프레이징 안에서 이를 인식하고 연주할 것을 권한다. 이는 자칫 A음들이 강조되어 다른 조로 인식될 수 있기 때문이다.

이어서 마디9에서는 D $\flat$ 의 장3화음이 제2전위로 나타나는데, 이를 통해 C장조와 변격관계를 형성하기 때문에 상대적 긴장감이 높아지고, 이때 밀도 있는 소리 표현이 요구된다. 이 마디9의 다이내믹은 *ff*가 되고, 이는 전 악장에서 가장 큰 다이내믹으로 단 한번 등장한다. 그러므로 다이내믹도 나뉜 프레이징에 따라 점차적으로 상승되어야 하며, 여러 소재를 통해 치밀하게 구획된 악곡의 클라이맥스를 더욱 효과적으로 드러내야 할 것이다. 이때 특히 뒤시킨의 연주와 같이 감정과 비브라토를 절제하고 스트라빈스키의 연주와 같이 아티큘레이션을 분명히 하며, 폭발하는 부분까지 리듬적 특징에 주력한다면, 신고전주의 미학을 접목한 연주를 실현할 수 있을 것이라 여긴다.

## V. 결론

본 논문은 스트라빈스키의 《듀오 콘체르탄테》를 중심으로 본 작품에 나타나는 작곡가의 신고전주의 어법을 연구하고 미학적 입장을 근거로 연주와 해석에 대해 고찰하였다. 필자는 본 작품의 실제 연주에서 상충하는 해석이 다양하게 나타나는 것을 연구의 시작점으로 삼았으며, 이에 대해 스트라빈스키의 미학관을 바탕으로 타당한 해석을 제시하고 결론을 도출하고자 하였다. 먼저 《듀오 콘체르탄테》에 나타나는 신고전주의 특징을 분석하였는데, 이에 대해 구조적 측면과 리듬적 측면, 화성적인 측면으로 나누어 연구하였다.

구조적 측면으로는 본 작품의 1악장을 소나타 형식으로 분석하였다.<sup>134)</sup> 각 섹션에서 주제 동기의 발전적 요소가 보이며, 제1주제와 제2주제가 성격적으로 대비를 이루면서 중심음이 분명히 존재한다. 세 번째 섹션에서 제1주제와 제2주제의 동기 발전이 함께 일어나기 때문에 이를 전개부로 보았으며, 마지막 섹션을 제2주제가 생략된 재현부로 분석하여 이로써 본 악장이 고전적 형식미를 드러낸다고 보았다. 단, 조표와 중심음이 분명히 있지만 중심음이 이동하는 시점과 섹션 구분의 시점이 불일치하는 점은 고전주의 소나타 형식에서 보이는 전조의 전개와는 상당히 어긋나는 형태를 띠고 있다고 할 수 있겠다.

리듬적 측면으로는 바로크 시대의 리듬적 특징을 활용한 부분을 중심으로 연구하였다. 3악장에서 나타나는 부점 리듬은 프랑스 서곡의 부점 리듬을 연상시키며, 이는 스트라빈스키의 작품에서 고전적인 면모를 환기시키기 위한 목적으로 사용되었다. 또한 2악장의 오스티나토도 그의 작품에서 리듬적 요소로 즐겨 사용되는 것으로 본 작품에서는 대위적 텍스처와 함께 나타난다.

화성적 측면으로는 조성체계가 해체되고 작곡가마다 자신의 선

---

134) 앞서 언급된 화이트의 책(*Stravinsky-The composer and his Works*)이나 다른 논문에서는 이를 소나타 형식으로 분석하지 않고, 네 개의 섹션으로 구분하였다.

법을 구축하던 시기에 끝까지 조를 중심으로 작곡한 그의 신고전주의적 면모를 살펴보았다. 본 작품은 기능적 화성 체계를 벗어나면서도 3화음을 토대로 한 범조성, 범온음계주의적인 면을 보이며, 선법과 조성이 함께 조직된 복합선법이 다수 발견된다. 또한 종결구에서 조에 속한 화음으로 종지하면서도 기능화성체계로 설명될 수 없는 이끈음적 성격을 보인다.

이로써 위의 세 가지 측면에서 나타나는 공통된 결론은 스트라빈스키가 이전 시대의 양식을 폭넓게 사용하였으며, 본 작품이 고전적인 면모를 확실히 드러낸 신고전주의 작품이라는 것이다. 더불어 전통적인 부분을 그대로 사용하지 않고 변형시킨 점도 동일하게 적용된다. 그는 소나타 형식의 재현부를 제1주제로 마치고, 조의 확정적 표현을 기피하는 면모를 보인다. 또한 프랑스 서곡에서 가져온 부점 리듬의 아티클레이션(dactyl)을 다르게 조직하였고, 오스티나토와 대위적 텍스처를 마디 줄을 없애 박절적 흐름을 자유롭게 만들며, 기능화성체계를 벗어난 전개를 다수 보이는 방식 등을 통해 전통을 변형시킨 자신만의 신고전주의 어법을 구축했다.

이어서 위의 신고전주의 특징을 포괄하는 스트라빈스키의 신고전주의 미학적 입장인 반낭만주의, 반표현주의미학과 그의 신고전주의적 연주 음반을 다른 연주자의 해석과 비교하여 분석한 것을 근거로, 연주 해석에 관해 고찰하여 내린 결론을 세 가지로 요약할 수 있다.

첫째, 일정한 템포를 유지하여 객관적 연주를 실현하는 것이다. 스트라빈스키는 본 작품의 전 악장을 템포의 변화 없이 하나의 템포로 설정하였으며, 정확한 메트로놈 숫자를 표기했다. 특히 그는 연주에서 가장 중요한 점을 템포로 생각했으며, 주관적 해석으로 인해 템포가 변하지 않는 연주를 높이 평가했다. 스트라빈스키는 본 작품에서 박절감이 모호한 리듬 프레이즈와 폴리미터가 동반된 변박을 통한 섹션 이동, 시간의 규칙적 흐름으로부터의 이탈적 요소가 있는 부분에서 조차 일정한 템포를 유지시키려는 장치를 통해 객관적 연주를 위한 그의 의도를 드러

냈다.

둘째, 선율을 서정적 특성을 배제하여 표현하는 것이다. 스트라빈스키는 관악기보다 현악기가 감정을 더 잘 나타내는 악기라고 여겼으며, 바이올린과 같은 현악기가 지니는 서정성을 배척하였다. 그는 본 작품에서 느린 악장의 여리고 서정적인 선율을 도약 중심으로 구성하거나 범온음계주의의 면모가 보이는 선율로 전개시켜 서정성을 배제하고자 했다. 그러므로 서정적인 제목을 가지고 느린 악장에서 여리게 연주되는 선율도 서정적 특성을 배제하여 표현함으로 신고전주의적 특징과 미학을 접목한 연주가 될 수 있겠다.

셋째, 감정 표출을 절제하여 비낭만주의적으로 연주하는 것이다. 스트라빈스키는 개인의 주관적인 감정을 드러내는 낭만주의적인 연주는 자신의 작품과 맞지 않는다고 여겼다. 감정적인 음악을 상징적으로 나타내는 디오니소스적인 면보다 이성적인 아폴론적 원칙을 더 우위에 두었다. 그러므로 다성부적 선율과 디오니소스 제전의 노래에서 클라이맥스에 도달할지라도 감정을 절제하고 비낭만적으로 연주함으로써 신고전주의 미학에 입각한 연주가 실현될 수 있다.

본 연구가 다양한 양식을 바이올린 작품에 접목시켜 20세기 바이올린과 피아노를 위한 작품에 새로운 모델을 제시한 스트라빈스키의 작품을 입체적으로 고찰하여 타당한 해석적 관점을 제시함으로써 이후 스트라빈스키 바이올린과 피아노를 위한 작품의 연주가 발전하는 데에 기여할 수 있으리라 기대한다.



## 참고문헌

- 단행본

- 서정은. 『전환기의 작곡가』. 서울: 음악춘추사, 2006.
- Maler, Wilhelm. *Beitrag Zur Durmolltonalen Harmonielehre*. 백병동 · 장정익 공역. 『화성 구조와 기능』. 서울: 현대음악출판사, 1996.
- Motte, Diether de la. 서정은 역. 『화성학』. 서울: 음악춘추사, 2005.
- Nice, David. *Stravinsky his life and music*. 이석호 역. 『스트라빈스키, 그 삶과 음악』. 서울: 포노, 2014.
- Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York: w. w. Norton, 1962.  
박문정 역. 『나의 생애와 음악』. 서울: 知文社, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Massachusetts: Harvard University Press, 1970. 안요열 역. 『음악시학』. 서울: 단대출판부, 1981. 이서진 역. 『음악의 시학』. 서울: 민음사, 2015.
- Brown, Clive. *Classical and Romantic performing practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Carr, Maureen A. *After the Rite : Stravinsky's path to neoclassicism (1914-1925)*. New York: Oxford University Press, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Multiple Masks : Neoclassicism in Stravinsky's Works on Greek Subjects*. London: University of Nebraska Press, 2002.
- Cook, Nicholas. "Stravinsky conducts Stravinsky." In *The Cambridge Companion to STRAVINSKY*. Edited by Jonathan Cross, 176-191. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Druskin, Mikhail. *Igor Stravinsky His life, works and views*. New York: Cambridge University Press, 1983.
- Griffiths, Graham. *Stravinsky's Piano Genesis of a Musical*

- Language*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Griffiths, Paul. *Modern Music : a concise history from Debussy to Boulez*. London: Thames and Hudson, 1994.
- Jackson, Roland John. *Performance practice : a dictionary-guide for musicians*. New York: Routledge, 2005.
- Messing, Scott. *Neoclassicism in Music from the Genesis of the Concept through the Schornberg/ Stravinsky Polemic*. London: UMI Research Press, 1988.
- Pasler, Jann. *Confronting Stravinsky*. Berkeley: Universal of california, 1948.
- Routh, Francis. *The Master Musicans Series STRAVINSKY*. London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1975.
- Schneider, David E.. *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.
- Schulenberg, David. *Music of the Baroque*. New York: Oxford University Press, 2001.
- Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York: w. w. Norton, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Massachusetts: Harvard University Press, 1970.
- Stravinsky, Igor & Craft, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Dialogues*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music Volume I The Earliest Notation To The Sixteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Toorn, Pieter C. Van Den. *Stravinsky and the Russian period : sound*

*and legacy of a musical idiom.* New York: Cambridge University Press, 2012.

Vlad, Roman. *Stravinsky.* New York: Oxford University Press, 1985.

White, Eric Walter. *Stravinsky-The composer and his Works.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.

## • 논문

박지영. “스트라빈스키의 《피아노 소나타》와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서 보이는 신고전주의 경향의 다양성.” 『음악학』. 제 20권 (2011): 139-168.

서정은. “20세기 음악에 나타난 대위적 텍스처의 양상들 ( I ).” 『서양 음악학』. 제10권 제2호 (2007): 97-125.

오희숙. “즉흥연주와 재생산: 파울베커의 해석이론에 관한 소고.” 『낭만 음악』. 15/3(통권19) (1993): 123-144.

이승선. “스트라빈스키 작품에 나타나는 대위법 예술.” 『음악연구』. 46 권 (2011): 79-99.

이승선. “스트라빈스키의 「피아노와 관악기를 위한 협주곡」에 나타난 신고전주의 양식.” 『음악과 민족』. 제31호 (2006): 147-173.

이희경. “20세기 현대음악과 시간의 문제.” 『미학』. 제32집 (2002): 331-363.

최원선. “스트라빈스키 음악의 중심음 구조.” 『연세음악연구』. 11권 (2005): 127-157.

Cone, Edward T. “The Uses of Convention: Stravinsky and His Models.” *The Musical Quarterly* Vol.48(3) (1962): 287-299.

Deliège, Célestin & Lamb, Michaël. “Stravinsky: Ideology ↔ Language.” *Perspectives of New Music* Vol.26(1) (1988): 82-106.

Kielian-Gilbert, Marianne. “Stravinsky’s Contrasts: Contradiction and

Discontinuity in His Neoclassic Music." *The Journal of Musicology* Vol.9, No.4 (Autumn, 1991): 448-80.

● 사전

- Bélis, Annie. "Aulos." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed October 29, 2015.
- Brown, Maurice J. E. and Greaves, Denise Davidson. "Dithyramb." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed October 23, 2015.
- Drabkin, William. "Pantonality." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed September 15, 2015.
- Elias, William Y.. "Gitlis, Ivry." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed September 20, 2015.
- Gillies, Malcolm. "Bartók, Béla." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed June 3, 2015.
- Goodwin, Noël. "Dushkin, Samuel." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed April 3, 2015.
- Griffiths, Paul. "Varèse, Edgard." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed June 12, 2015.
- Kidd, Ronald R.. "Concertante." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed April 21, 2015.
- Little, Meredith Ellis. "Gigue (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed October 23, 2015.
- Powers, Harold S., et al. "Mode." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed September 15, 2015.
- Sanders, Ernest H.. "Cantilena (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press, accessed October 29, 2015.

Schnapper, Laure. "Ostinato." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed August 26, 2015.

Walsh, Stephen. "Stravinsky, Igor." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 29, 2015.

Waterman, George Gow and Anthony, James R.. "French overture." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed October 28, 2015.

Webster, James. "Sonata form." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed August 26, 2015.

Whittall, Arnold. "Neoclassicism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed March 15, 2015.

"Pandiatonicism." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed September 7, 2015.

# ● 악보

Stravinsky, Igor. *Duo concertante for Violin and Piano*. London: Boosey & Hawkes, 1947(16373).

\_\_\_\_\_. *Concerto for Piano and Wind Instruments*. London: Boosey & Hawkes, 2000(HPS724).

\_\_\_\_\_. *Suite italienne for Violin and Piano*. London: Boosey & Hawkes, 1934(17009).

\_\_\_\_\_. *Three Pieces for string quartet*. London: Boosey & Hawkes, 2000(HPS634).

\_\_\_\_\_. *Violin Concerto in D for Violin and Orchestra*. Mainz: Ernst Eulenburg Ltd, 1986(No.1815).

## Abstract

# Interpretation and performance based on the Igor Stravinsky's Neoclassical aesthetic:

Focusing on *Duo Concertante*(1932)

Ro, Yoon-Jung

Violin Department

The Graduate School

Seoul National University

This dissertation is on the performance and interpretation of the *Duo Concertante*(1932) for the violin and piano by Igor Stravinsky (1882-1971). The *Duo Concertante* is a lyrical piece with a total of five movements based on the idyll of Ancient Greece that displays well the Neoclassical style of Stravinsky who broadly cited the styles from previous eras. Unlike other Neoclassical pieces that often used direct quotation, *Duo Concertante* was composed without directly borrowing other existing pieces, and therefore, *Duo Concertante* has offered an enhanced presentation of the composer's own musical thoughts and expressions that became popular at the time and even after the age of Neoclassicism. In addition to the

musical styles of the Renaissance, Baroque and Romantic music eras, *Duo Concertante* also mixes extra musical instruments derived from Ancient Greece. By mixing up several musical ideas and devices, multi concepts of interpretations are possible. In particular, it also featured romantic and Dionysus-like characteristics, which were supposed to be the opposite of the composer's original musical intentions.

This study begins on how the contradictory parts in *Duo Concertante* should be interpreted. I attempted to examine rather the composer's original purpose and his Neoclassical aesthetic attitude than the superficial features such as the title of each movement. Therefore, it is necessary to study the inborn interpretation based on the composer's sense of aesthetics. Thus the main purpose of this study is to suggest a profounder reference on the piece to produce a finer performance 'based on the composer's 'Neoclassical aestheticism'.

To clarify the main idea of this study, Neoclassicism and its aesthetic perspectives are observed in Chapter 2, meanwhile discussing Stravinsky's outlook on suggested performance based on the book written by Stravinsky himself. Chapter 3 focuses on Stravinsky's viewpoint on aesthetics for the violin. His particular fondness on wind instruments over string instruments is discussed to explain how this fondness had an influence on the artistic perspective of Neoclassicism. Furthermore, his encounter to violinist Samuel Dushkin (1891-1976) inspired another point of view on string instruments. Here, I will also mention Stravinsky's impression on Dushkin's playing style that led him to write violin pieces later.

Chapter 4 is focused on detailed studies on the *Duo Concertante*. In Part 1, the piece and each movement are summarized.

Part 2 is designed to analyze the piece that is focused on the Neoclassical features in order to research the composer's Neoclassical style. I analyzed the first movement of the piece as a sonata form and perceived the piece as the typical aesthetics of the classical period. The characteristics of Baroque French overtures are applied to the third movement, and the use of the Baroque ostinato technique within contrapuntal textures is found in the second movement. For the 'Baroquian' manners, I compared with the other pieces by the composer himself to clarify how Stravinsky's uniqueness is represented in *Duo Concertante*. Lastly, I examined the characteristics of the harmony in this piece. Detailed analysis on polymodality and the leading-tone (Leittönigkeit) will be discussed on how Stravinsky extended the idea of tonality from the conventional tonal basis in the time of concurrence of tonal and atonal system. Through my research, I reached the conclusions that Stravinsky's exclusive Neoclassicism is a superb mixture of orthodox Neoclassical idioms, which mainly came from exploring the past, and his own musical language that came from his individual approach, which is successfully revealed in this piece.

In Chapter 5, the performance method and interpretation that integrated the aesthetic perspective of neoclassicism will be discussed, which is based on the Neoclassical features of the piece that is already mentioned in the previous chapter. For this specific chapter, I made a careful selection of the excerpts with multi-possible interpretations that would potentially bring conflicting ideas, which was the starting point of this dissertation. Finally, Chapters 2 and 3 are used as evidence for the aesthetic perception of the performance. After a brief analysis of each part from the performers' perspective, I



also compared the recording of Dushkin and Stravinsky to other performers.

The complete conclusions from this study on the 'performance and interpretation based on the Neoclassical aesthetics of Stravinsky' is as follows. First, the 'performance and interpretation based on the neoclassical aesthetics of Stravinsky has to be performed in tempo consistency based on an objective performance perspective of the composer. There are plenty of sectional changes with rhythmic phrases in irregular meter changes, and sometimes with polymeter that disturbs a clear pulse. Second, the lyrical melodies of the slow movements have to be performed without any lyrical characteristics. Third, the polyphony melodies and Dionysian songs should be performed in an inexpressive way since they are not a romantic performance.

Interpretation and performance for twentieth-century pieces are difficult to explain by a 'common' aesthetic perspective. They must be deliberated with the individualities of each composer, and should also be performed by integrating the aesthetic standpoint of the specific composer. This study suggests a performance method and interpretational perception based on the Neoclassical aesthetic viewpoint of Stravinsky, and is expected to assist further study and performance on other pieces of Stravinsky.

**keywords : Igor Stravinsky, Neoclassicism, Neoclassical  
aesthetic, interpretation, violin performance, *Duo Concertante*  
Student Number : 2009-30480**